ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Επιμέλεια

Μαρία Βασιλάκη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Οι Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
είναι τμήμα του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας.

Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο

Επιμέλεια:
Μαρία Βασιλάκη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ
Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής
ΗΡΑΚΛΕΙΟ 1997

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ
ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

Ηράκλειο Κρήτης, Τ.Θ. 1527, 711 10. Τηλ.: (081) 394235, Fax: 394236
Αθήνα: Μάνης 5, 10681. Τηλ.: (01) 3818372, Fax: (01) 3301583
e-mail: pek@iesl.forth.gr και pek@physics.uch.gr
URL: http://www.pek.uch.gr

ΣΕΙΡΑ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ: ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΤΖΗΙΩΣΗΦ

Στοιχειοθεσία-σελιδοποίηση: Παρασκευή Βλάχου-Διονυσία Δασκάλου (Π.Ε.Κ.)
Γλωσσική επιμέλεια:
Τασούλα Μαρκομιχελάκη - Στρατής Μπουρνάζος - Μαρία Πουλοπούλου

Το εξώφυλλο σχεδίασε ο ΑΛΕΚΟΣ ΛΕΒΙΔΗΣ

ISBN: 960-524-019-X

Αφιερώνεται
στους ανώνυμους καλλιτέχνες

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

AAA	*Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν*
ABME	*Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*
ΑΔ	*Ἀρχαιολογικόν Δελτίον*
AE	*Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς*
AEM	*Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν*
AJA	*American Journal of Archaeology*
Art Ven	*Arte Veneta*
ArtB	*Art Bulletin*
Artistes, artisans	X. Barral I Altet (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age,* Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II- Haute Bretagne 2-6 mai 1983, vol. I. *Les hommes*, Paris 1986; vol. II. *Commande et travail,* Paris 1987; vol. III. *Fabrication et consommation de l'oeuvre,* Paris, 1990
BASOR	*Bulletin of the American Schools of Oriental Research*
BZ	*Byzantinische Zeitschrift*
BurlMag	*The Burlington Magazine*
ByzF	*Byzantinische Forschungen*
ByzSlav	*Byzantinoslavica*
CahArch	*Cahiers Archéologiques*
CorsiRav	*Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*
ΔΧΑΕ	*Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
ΔωδΧρον	*Δωδεκανησιακά Χρονικά*
DOP	*Dumbarton Oaks Papers*
DOS	*Dumbarton Oaks Studies*
ΕΕΒΣ	*Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*
EEKM	*Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Κυκλαδικῶν Μελετῶν*
ΕΕΣτΜ	*Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν*

ΕΕΦΣΠΑ	*'Επιστημονική 'Επετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου 'Αθηνῶν*
EO	*Échos d' Orient*
ΙστΕΕ	*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*
JWarb	*Journal of the Warbourg and Courtlauld Institutes*
JArt	*Jewish Art*
JdI	*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*
JÖB	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
JÖBG	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*
JRA	*Journal of Roman Archaeology*
JSav	*Journal des Savants*
ΚερκΧρον	*Κερκυραϊκά Χρονικά*
ΚρητΧρον	*Κρητικά Χρονικά*
ΚυπρΣπουδ	*Κυπριακαί Σπουδαί*
ΛακΣπουδ	*Λακωνικαί Σπουδαί*
MAMA	*Monumenta Asiae Minoris Antiqua*
Mango, *The Art*	C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, New Jersey 1972.
MonPiot	*Monuments et Mémoires,* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation E. Piot
NE	*Νέος 'Ελληνομνήμων*
PBSR	*Papers of the British School at Rome*
PG	*Patrologia cursus completus, Series graeca*
PLP	*Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*
RDAC	*Report of the Department of Antiquities, Cyprus*
REB	*Revue des études byzantines*
REG	*Revue des études Grecques*
RepKunstw	*Repertorium für Kunstwissenschaft*
TIB	*Tabula Imperii Byzantini*
TM	*Travaux et Mémoires*
WS	*Wiener Studien*
ZPE	*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*
ZVI	*Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta, Srpska Akademija Nauka*

Εισαγωγή

Τα βυζαντινα κειμενα δεν μας προσφέρουν ιστορίες για τους καλλιτέχνες, ιστορίες από την παιδική τους ηλικία, τότε που εντοπίζονται τα πρώτα δείγματα του ξεχωριστού τους ταλέντου, ή ιστορίες που να αναφέρονται στη στιγμή κατά την οποία το ταλέντο αυτό γίνεται τυχαία αντιληπτό από κάποιον ήδη φτασμένο καλλιτέχνη. Τα βυζαντινά κείμενα ποτέ δεν διηγούνται ιστορίες σαν τα σταφύλια του Ζεύξη, που ήταν ζωγραφισμένα με τέτοια τελειότητα, ώστε τα πουλιά ξεγελασμένα πλησίαζαν να τα τσιμπήσουν·[1] ούτε θα βρούμε σ' αυτά ανέκδοτα για ζωγράφους σαν τον Απελλή, του οποίου και μόνο μια «χρωματιστή γραμμή εξαιρετικά λεπτή» μπορούσε να αποτελέσει την «επισκεπτήρια κάρτα» του, έτσι που ο αντίπαλός του, ο Πρωτογένης, χωρίς δυσκολία μπόρεσε ν' αναγνωρίσει σ' αυτήν το πέρασμα του πρώτου από το εργαστήριό του.[2] Τους Βυζαντινούς καλλιτέχνες δεν συνοδεύουν ιστορίες σαν εκείνη του Giotto, τον οποίο τυχαία συνάντησε ο Cimabue να βόσκει τα πρόβατα του πατέρα του και τον είδε να κάνει πάνω στις πέτρες σχέδια ζώων· και ήταν τέτοια η ομορφιά και η τελειότητα των σχεδίων, που ο Cimabue αμέσως κατάλαβε το ξεχωριστό ταλέντο του αγοριού και ζήτησε να τον πάρει μαζί του.[3] Αργότερα, όταν ο απεσταλμένος του Πάπα ζήτησε από τον Giotto ένα δείγμα της δουλειάς του για να το

---

[1] Την ιστορία αυτή μας διηγείται ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος (23/24-79 μ.Χ.). Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο Βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»*, μτφρ. Τ. Ρούσσος - Αλ. Βλ. Λεβίδης, Αθήνα 1994, σσ. 67, 69.

[2] *Στο ίδιο*, σσ. 77, 79.

[3] Την ιστορία διηγείται ο Βαζάρι. G. Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, επιμ. R. Bettarini, P. Barocchi, II, Firenze 1967, σσ. 96-97.

πάρει πίσω στη Ρώμη μαζί με τα σχέδια και άλλων ζωγράφων, ο Giotto σχεδίασε σ' ένα κομμάτι χαρτί μόνο έναν κύκλο· αλλά ο κύκλος αυτός ήταν αρκετός για να διαπιστώσει ο Πάπας το ξεχωριστό του ταλέντο και να του αναθέσει στη συνέχεια να ζωγραφίσει την αψίδα του Αγίου Πέτρου.[4]

Το Βυζάντιο δεν είχε ούτε έναν Πλίνιο πρεσβύτερο αλλά ούτε και έναν Βαζάρι για να διηγηθούν ιστορίες σαν τις παραπάνω για τους Βυζαντινούς ζωγράφους. Κανένας Βυζαντινός συγγραφέας δεν έγραψε εγχειρίδιο *Περί της βυζαντινής ζωγραφικής*, αλλά ούτε και για τον *Βίο των ενδοξοτέρων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων* του Βυζαντίου. Όμως, και αν ακόμα είχαν γραφτεί στα βυζαντινά χρόνια τέτοιου είδους έργα, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πληρέστερες τις γνώσεις μας για τους Βυζαντινούς ζωγράφους, συγκριτικά με όσα μας επιτρέπουν να γνωρίζομε γι' αυτούς οι βυζαντινές πηγές και τα έργα της βυζαντινής τέχνης που έχουν σωθεί; Θα μπορούσαμε να δεχτούμε ότι τέτοιου είδους ανεκδοτολογικό υλικό, όπως αυτό που μας προσφέρουν ο Πλίνιος και ο Βαζάρι, ενέχει τη θέση «ιστορικών» πληροφοριών για τους ζωγράφους και το έργο τους; Θα μπορούσαμε δηλαδή, με τη βοήθεια τέτοιων «πηγών», να κατανοήσουμε καλύτερα ποιος ήταν ο Βυζαντινός καλλιτέχνης, ποια ήταν η θέση του στην κοινωνία της εποχής και σε ποιο βαθμό διαφοροποιήθηκε η κοινωνική του ταυτότητα με το πέρασμα των αιώνων; Μάλλον όχι. Είναι πια γνωστό πως τέτοιου είδους διηγήσεις, όπως αυτές του Πλίνιου ή του Βαζάρι για τους ζωγράφους, δεν αποτελούν παρά «κλισέ» και συνήθως επαναλαμβάνουν «κοινούς τόπους». Γιατί, όπως έχει διαπιστωθεί, οι ιστορίες που διηγείται ο Πλίνιος για τους αρχαίους ζωγράφους είναι όμοιες μ' εκείνες που ο Βαζάρι, ο Gilberti, αλλά και άλλοι, μας αφηγούνται για τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης·[5] πιθανόν και ο Πλίνιος να μεταφέρει με τις διηγήσεις του ιστορίες-«κλισέ» που θα κυκλοφορούσαν ήδη πριν από αυτόν, ως προφορική και γραπτή παράδοση.

Ας δούμε όμως μήπως και οι βυζαντινές πηγές παραδίδουν τα δικά τους «κλισέ» για τους Βυζαντινούς ζωγράφους και τι είδους είναι αυτά. Το μοντέλο του Βυζαντινού ζωγράφου ή, για την ακρίβεια, του Βυζαντινού ζωγράφου εικόνων εντοπίζεται στο πρόσωπο του Ευαγγελιστή Λουκά. Η ζωγραφική του δεινότητα πιστοποιείται στα λόγια της Παναγίας, η οποία μόλις είδε το «πορτραίτο» της με τον γιο της, ευχαριστήθηκε τόσο, που έσπευσε να ευλογήσει τον ίδιο, αλλά και την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας που εκείνος είχε μόλις φιλοτεχνήσει.[6] Ο Λου-

---

4 Vasari, *ό.π.*, σσ. 103-105.

5 E. Kris - O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. An Experiment*, New Haven-London 1979. C. Goldstein, «The Image of the Artist Reviewed», *Word and Image*, 9.1 (January-March 1993), σσ. 9-18, ιδ. 9-13.

6 Η διήγηση αυτή προσφέρεται από τη λεγόμενη Συνοδική Επιστολή των αγιωτάτων

κάς δεν ήταν φυσικά ένα τυχαίο πρόσωπο· ήταν ο Ευαγγελιστής Λουκάς, ο συγγραφέας του τρίτου Ευαγγελίου και των Πράξεων των Αποστόλων, τον οποίο η Εκκλησία κατέταξε στους αγίους της και γιορτάζει τη μνήμη του στις 18 Οκτωβρίου.[7] Και η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας που ζωγράφισε ο Λουκάς, αν και φτιαγμένη από ανθρώπινα χέρια, εντάχθηκε στην κατηγορία των «αχειροποίητων» εικόνων.[8]

Στον χώρο της αγιοσύνης εισήλθε ένας ακόμα φημισμένος ζωγράφος του Βυζαντίου, ο Λάζαρος (9ος αι.). Η μνήμη του εορτάζεται στις 17 Νοεμβρίου και το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως μας δίνει πληροφορίες για τον όσιο και ομολογητή Λάζαρο τον ζωγράφο, ο οποίος έζησε στα χρόνια της Εικονομαχίας και βρήκε μαρτυρικό θάνατο εξαιτίας της πίστης του αλλά και της επιμονής του να ζωγραφίζει εικόνες.[9] Άλλες πηγές μάς πληροφορούν ότι ο Λάζαρος ζωγράφισε την εικόνα του Χριστού Χαλκίτη, που κοσμούσε τη Χαλκή Πύλη του Μεγάλου Παλατίου της Κωνσταντινουπόλεως,[10] από την οποία

πατριαρχών του 836 μ.Χ. Ι. Σακκελίων, *Ἐκ τῶν ἀνεκδότων τῆς Πατμιακῆς Βιβλιοθήκης. Ἐπιστολὴ συνοδικὴ τῶν ἁγιωτάτων Πατριαρχῶν τῆς ἑώας λήξεως Χριστοφόρου Ἀλεξανδρείας, Ἰὼβ Ἀντιοχείας καὶ Βασιλείου Ἱεροσολύμων πρὸς Θεόφιλον αὐτοκράτορα Κωνσταντινουπόλεως, περὶ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, Ἐν Ἀθήναις 1864, σ. 28: *Ὡσαύτως καὶ ὁ θεσπέσιος καὶ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς, τὸν σεβάσμιον καὶ θεῖον χαρακτῆρα τῆς ἁγίας θεομήτορος Μαρίας, ἔτι ἐν σαρκὶ αὐτῆς ζώσης, καὶ τὰς διατριβὰς ποιουμένης ἐν τῇ ἁγίᾳ Σιών, ζωγραφικαῖς ταῖς μίξεσι τὴν τῆς πανάγνου στήλην ἐν πίνακι διεχάραξεν, ὡς ἐν κατόπτρῳ τῇ μετέπειτα γενεᾷ ἐγκαταλελοιπώς, καὶ ταύτην αὐτῇ τῇ Θεομήτορι ὑποδείξαντος, τῆς δὲ φησάσης, Ἡ χάρις μου μετ' αὐτῆς ἔσται.* Για σχόλια πάνω στην Επιστολή, βλ. R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985, σ. 186.

7 H. Delehaye, *Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris: Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902, στ. 147-148.

8 Cormack, *ό.π.*, σ. 186.

9 Delehaye, *Synaxarium*, στ. 231-234: *Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ [Νοεμβρίου 17] μνήμη τοῦ ὁσίου καὶ ὁμολογητοῦ Λαζάρου τοῦ ζωγράφου. Οὗτος ὑπῆρχεν ἐπὶ τῆς βασιλείας τῶν εἰκονομάχων· ἔρωτι δε τῆς θείας τοῦ Χριστοῦ ἀγάπης τρωθείς, ᾑρετίσατο ἐκ παιδόθεν ὑπελθεῖν τὸν μονήρη βίον, χαίρειν εἰπὼν πάσῃ ματαιότητι, ἀκτημοσύνην μετερχόμενος καὶ ἐλεημοσύνην ἐπιμελούμενος πρὸς τῇ σκληραγωγίᾳ καὶ ἐγκρατείᾳ καὶ ἀγρυπνίᾳ. Ἐν τούτοις τοῖς μεγίστοις πλεονεκτήμασι διαλάμπων, τοῦ τῆς ἱερωσύνης τετύχηκεν ἀξιώματος. Πλεῖστα δὲ κολαστήρια καθυπέμεινεν οὐ μόνον παρὰ τῶν τὰ Νεστορίου καὶ Εὐτυχοῦς καὶ Διοσκόρου φρονούντων, ὁμολογῶν τὸν Χριστὸν τέλειον Θεὸν καὶ τέλειον ἄνθρωπον, ἀσυγχύτως, ἀτρέπτως, ἀναλλοιώτως, ἀλλὰ καὶ παρὰ τῶν βδελυκτῶν καὶ ἀνοσίων εἰκονοκαυστῶν πολλαῖς κατῃκίσθη πληγαῖς καὶ βασάνοις, διά τε τὸ σέβεσθαι καὶ προσκυνεῖν τὰ τῶν ἁγίων σεβάσμια ἐκτυπώματα διά τε τὸ εὐφυῶς ζωγραφεῖν ταῦτα οἰκειοχείρως τοῖς πίναξιν καὶ οἷα βέλεσι τοὺς ἀλιτηρίους κατατοξεύειν. Οὗτος τὴν ἐπὶ τὴν πρεσβυτέραν Ῥώμην ὁδὸν στέλλεται ἀποστολικὴν ἐγκεχειρισμένος διακονίαν, τῶν πατρικῶν φημι καὶ ἀποστολικῶν δογμάτων καὶ παραδόσεων ἕνεκεν· καὶ αὖθις ἐντεῦθεν μεγαλοπρεπῶς ὑποστρέφει· πάλιν δὲ ἐς τὴν αὐτὴν πορείαν πεμφθεὶς τῶν αὐτῶν ἕνεκεν ὑποθέσεων, περὶ τὰ μέσα που τῆς ὁδοῦ τὴν τιμίαν αὐτοῦ ψυχὴν τῷ Κυρίῳ παρέθετο. Τὸ μέντοι ἱερώτατον αὐτοῦ σῶμα τοῖς ποθοῦσιν ἀνακομισθὲν ἐν τῇ βασιλίδι τῶν πόλεων κατετέθη πέραν τοῦ ἄστεος, ἐν τῇ μονῇ τῶν Εὐάνδρου.*

10 Theophanes Continuatus, *Chronographia*, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, ἐκδ. I. Bekker, Bonn 1838, σσ. 102-104. Βλ. επίσης και τα σχόλια στο Anna Kartsonis,

όμως τίποτα δεν έχει σωθεί. Αν πράγματι ο Λάζαρος είχε ζωγραφίσει και τις μικρογραφίες του γνωστού ψαλτηρίου Χλουντώφ, όπως υποστηρίχθηκε,[11] τότε θα είχαμε και κάποιο δείγμα της δουλειάς του· όμως η σύνδεσή του με το ψαλτήρι Χλουντώφ χρειάζεται περισσότερα αποδεικτικά στοιχεία για να γίνει αποδεκτή.

Υπάρχει ακόμα ένας περίφημος Βυζαντινός καλλιτέχνης, ο Ευλάλιος, ο οποίος έζησε στα χρόνια του Μανουήλ Α' Κομνηνού (1143-1180) και στον οποίο αναφέρονται συχνά οι πηγές από τον 12ο μέχρι και τον 14ο αι.[12] Το όνομά του συνδέθηκε με κάποιες από τις ψηφιδωτές παραστάσεις του ναού των Αγίων Αποστόλων Κωνσταντινουπόλεως. Λέγεται μάλιστα πως σε μια από τις ευαγγελικές σκηνές, στις «Μυροφόρες στο Μνήμα», ο Ευλάλιος είχε απεικονίσει και τον εαυτό του.[13] Τίποτα όμως δεν σώθηκε από την καλλιτεχνική παραγωγή του φημισμένου Ευλάλιου, καθώς ο ναός κατεδαφίστηκε στα 1462 και σήμερα στη θέση του βρίσκεται το Fatih τζαμί.[14]

Όταν βρισκόμαστε μπροστά σε περιπτώσεις Βυζαντινών καλλιτεχνών όπως ο Λάζαρος και ο Ευλάλιος, οι οποίοι είναι μεν περίφημοι σύμφωνα με τις πηγές, αλλά των οποίων η καλλιτεχνική δημιουργία μάς είναι άγνωστη, δημιουργία στην οποία χρωστούν εν μέρει, όπως ο Λάζαρος, ή εξ ολοκλήρου, όπως ο Ευλάλιος, τη φήμη τους, είναι λογικό να αρχίσουμε να αναρωτιόμαστε μήπως τελικά οι Βυζαντινοί ζωγράφοι δεν είναι τίποτε άλλο παρά φαινόμενα αυταπάτης ή ψευδαίσθησης. Με ένα τέτοιο σκεπτικό και με την ανάλογη περιπαικτική διάθεση οργανώθηκε στο Διεθνές Μεσαιωνικό Συνέδριο στο Leeds της Αγγλίας, τον Ιούλιο του 1994, ο κύκλος των ανακοινώσεων που αφορούσε τον Βυζαντινό ζωγράφο (Byzantine Artist: Allusion or Illusion?). Σε παρόμοιο μήκος κύματος είχε κινηθεί και η Nancy Ševčenko στο ετήσιο Συμπόσιο των Βυζαντινολόγων της Αμερικής στο Πανεπιστήμιο του Princeton, τον Νοέμβριο του 1993, όταν στην ανακοίνωσή της για τα πορτραίτα των Βυζαντινών καλλιτεχνών έδινε τον τίτλο: «Portraits of the Byzantine Artist, do they exist?».[15]

Αλλά και η περίπτωση του ονομαστού ζωγράφου του τέλους του

«Protection Against All Evil: Function, Use and Operation of Byzantine Historiated Phylacteries», *ByzF*, 20(1994), σσ. 77-78.

11 M.V. Ščepkina, *Miniatjury Chludovskoj psaltyri: Grečeskij illjustrirovannyj kodeks IX veka*, Moscow 1977, σσ. 297-299.

12 Mango, *The Art*, σσ. 229-233.

13 *Στο ίδιο*, σ. 233.

14 Ο ίδιος, «Constantine's Mausoleum and the Translation of Relics», *BZ*, 83.1(1990), σσ. 51-61, ιδ. 54. W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977, σσ. 405-411.

15 Θα ήθελα και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω την κ. Nancy Ševčenko, που έθεσε στη διάθεσή μου το κείμενο της ανακοινώσεώς της. Για το ίδιο θέμα βλ. Sophia Kalopissi-Verti, «Painters' Portraits in Byzantine Art», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 17 (1993-1994), σσ. 129-142.

13ου και των αρχών του 14ου αι., του Μανουήλ Πανσέληνου, λίγο διαφέρει από εκείνες του Λάζαρου και του Ευλάλιου. Γιατί ο Πανσέληνος μπορεί μεν να συνδέθηκε με τον ζωγραφικό διάκοσμο μνημείων, όπως το Πρωτάτο του Αγίου Όρους, αλλά οι ίδιες οι τοιχογραφίες δεν διέσωσαν καμιά αναφορά στο όνομά του. Είναι βασικά μέσω του *Εγχειριδίου της Ζωγραφικής Τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά, δηλαδή ενός έργου των αρχών του 18ου αι., που μας παραδίδεται το όνομα του Πανσέληνου,[16] και πάνω σ' αυτή την πληροφορία έχει ανασυντεθεί η καλλιτεχνική του προσωπικότητα.[17]

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο ερώτημα κατά πόσον οι πληροφορίες που οι βυζαντινές πηγές μάς παραδίδουν για τους καλλιτέχνες αναπαράγουν κάποια «κλισέ» και ποια είναι αυτά. Ο Κωνσταντίνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος (913-959) αποτέλεσε, ως γνωστόν, μια ξεχωριστή περίπτωση διανοούμενου αυτοκράτορα. Ανάμεσα στα όσα ο Συνεχιστής του Θεοφάνη μνημονεύει με θαυμασμό για τον αυτοκράτορα, υπάρχει και ιδιαίτερη αναφορά στη ζωγραφική του δεινότητα.[18] Σύμφωνα με το κείμενο, ο Πορφυρογέννητος γνώριζε τα μυστικά της ζωγραφικής τέχνης όσο κανείς άλλος πριν, αλλά και μετά απ' αυτόν. Μπορούσε με ευκολία να διορθώνει τα λάθη επαγγελματιών ζωγράφων και ήταν εξαιρετικός δάσκαλος σε μια τέχνη που ο ίδιος ποτέ δεν είχε διδαχτεί. Μπορούσε ακόμα να διορθώνει τα λάθη που έκαναν τεχνίτες όπως οι λιθοξόοι, οι χτίστες, οι επιχρυσωτές και οι αργυροχόοι. Αυτή η εικόνα ενός ξεχωριστού καλλιτεχνικού ταλέντου, που ο Συνεχιστής του Θεοφάνη μας δίνει για τον Πορφυρογέννητο δεν μπορεί φυσικά από πουθενά να ελεγχθεί. Γιατί, ως γνωστόν, δεν έχει σωθεί κανένα δείγμα αυτού του ξεχωριστού ταλέντου. Αυτό όμως που σίγουρα μπορούμε να ελέγξουμε είναι οι χαρακτηρισμοί που το κείμενο χρησιμοποιεί για να περιγράψει το καλλιτεχνικό ταλέντο του Πορφυρογέννητου και οι οποίοι επικεντρώνονται στη μοναδικότητα και εξαιρετικότητά του. Αυτοί ακριβώς οι χαρακτηρισμοί αποτελούν «κοινούς τόπους», που χρησιμοποιούνται συχνά για να περιγράψουν ένα «μοναδικό» ταλέντο, είτε πρόκειται για καλλιτέχνη της Αρχαιότητας είτε της Αναγέννησης.[19]

Αξίζει να αναφερθεί ακόμα ένα παράδειγμα, κατά πολύ μεταγενέστερο του πρώτου, που ενισχύει τα παραπάνω και αφορά τον γνωστό

---

16 Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί*, ἐκδιδομένη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Πετρουπόλει 1909, σσ. 3, 6, 20, 237-239, 243, 245, 259.

17 Α. Ξυγγόπουλος, *Μανουήλ Πανσέληνος*, Αθήνα 1956. Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Μανουήλ Πανσέληνος*, Αθήνα 1994.

18 Theophanes Continuatus, *ό.π.*, σ. 450.

19 Για παράδειγμα, ο Πλίνιος χρησιμοποιεί παρόμοιους χαρακτηρισμούς για να περιγράψει το ζωγραφικό ταλέντο του Απελλή. Πλίνιος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, σ. 77.

Βυζαντινό ζωγράφο Θεοφάνη τον Έλληνα. Από το 1378 μέχρι το 1405 περίπου, ο Θεοφάνης έδρασε καλλιτεχνικά στη Ρωσία. Εκεί πιστεύεται ότι ζωγράφισε τοιχογραφίες εκκλησιών, εικόνες και χειρόγραφα, αλλά από αυτά μόνο η εκκλησία της Μεταμορφώσεως (1378) στο Novgorod μας παραδίδει το όνομά του στην κτητορική επιγραφή και μπορεί επομένως χωρίς αμφιβολία να θεωρηθεί έργο δικό του.[20] Σημαντική πηγή για τα χρόνια που ο Θεοφάνης έζησε και έδρασε στη Ρωσία θεωρείται η επιστολή του μοναχού Επιφανίου του Σοφολογιώτατου, η οποία συντάχθηκε στα 1415 και περιγράφει τη συνάντηση του Επιφανίου με τον Θεοφάνη στα 1405, όταν ο δεύτερος εργαζόταν στην εκκλησία του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο.[21] Ο Επιφάνιος αναφέρεται στον Θεοφάνη και μιλά για έναν άνδρα σοφό και έναν σπουδαίο φιλόσοφο, του οποίου την εξυπνάδα και τη σοφία είχαν πραγματικά θαυμάσει όσοι τον γνώρισαν από κοντά. Παράλληλα μιλά για το ξεχωριστό ζωγραφικό του ταλέντο, για το οποίο αναφέρει και τα παρακάτω:

α) είχε ζωγραφίσει έναν εντυπωσιακό αριθμό εκκλησιών (περισσότερες από σαράντα εκκλησίες στην Κωνσταντινούπολη, τη Χαλκηδόνα, τον Γαλατά, την Κάφφα και το Novgorod και τρεις εκκλησίες στη Μόσχα)·

β) ποτέ κανείς δεν τον είδε να χρησιμοποιεί και να συμβουλεύεται εικονογραφικά πρότυπα (μοντέλα) για τις παραστάσεις που ζωγράφιζε, όπως συνήθιζαν οι Ρώσοι ζωγράφοι·

γ) το ταλέντο του δεν περιοριζόταν μόνο στο θρησκευτικό ρεπερτόριο, αλλά μπορούσε με την ίδια ευκολία να ζωγραφίσει και άλλα μη θρησκευτικά θέματα, όπως, για παράδειγμα, τεράστιες απόψεις πόλεων με κάθε λεπτομέρεια·

δ) τη στιγμή που ζωγράφιζε με τα ίδια του τα χέρια μπορούσε συγχρόνως να κινεί τα πόδια του ακούραστα, να συνομιλεί με περαστικούς, να συγκεντρώνει τη σκέψη του σε υψηλές και σοφές ιδέες.

Είναι φανερό πως τέτοιοι χαρακτηρισμοί για τον Θεοφάνη αντιγράφουν τα καθιερωμένα «κλισέ» που συχνά συναντάμε για τους ζωγράφους σε όλες τις εποχές.[22] Επικεντρώνονται στο στοιχείο του μοναδικού και ξεχωριστού, σ' αυτά δηλαδή τα χαρακτηριστικά που ανέκαθεν θεωρούνταν ότι συνοδεύουν τον «προικισμένο» καλλιτέχνη.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι μπορεί το Βυζάντιο να μην είχε έναν Πλίνιο ή έναν Βαζάρι που να γράψουν ιστορίες για τους ζωγράφους του, όμως και πάλι στοιχεία τέτοιων ιστοριών είχαν παρεισφρήσει στη φιλολογική του παράδοση. Μπορούμε επομένως εύκολα να διαπιστώσουμε πόσο προσεκτικοί πρέπει να είμαστε απέναντι σε τέ-

---

20 V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien-München 1968.

21 Mango, *The Art*, σσ. 256-258. J. Børtnes, *Visions of Glory. Studies in Early Russian Hagiography*, Slavica Norvegica V, Oslo 1988, σσ. 177-179.

22 Kris-Kurz, *Legend*, σσ. 22-38.

τοιου είδους πληροφορίες, που σε τελική ανάλυση δεν φωτίζουν ιδιαίτερα τον καλλιτέχνη και το έργο του.

Τα έργα της βυζαντινής τέχνης που έχουν σωθεί είναι κατά πολύ περισσότερα από τα ονόματα των Βυζαντινών καλλιτεχνών που γνωρίζομε. Γενικά υπάρχει η αντίληψη ότι η βυζαντινή τέχνη είναι η τέχνη του «ανώνυμου» καλλιτέχνη. Το γιατί οι Βυζαντινοί δεν υπέγραφαν τα έργα της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας είναι ένα ερώτημα που έχει δεχτεί αρκετές ερμηνείες, ενδιαφέρουσες μεν αλλά άκρως υποθετικές. Για παράδειγμα, το αν πίσω από ένα ανυπόγραφο έργο κρύβεται πάντα η ταπεινοφροσύνη του δημιουργού του δεν μπορούμε με σιγουριά να το πιστοποιήσουμε. Όπως επίσης σε κανένα βυζαντινό κείμενο δεν μπορούμε να στηρίξουμε την άποψη πως ο Βυζαντινός καλλιτέχνης παρήγαγε ανώνυμα έργα για τη δόξα του Θεού· εξάλλου για τον Θεό ο κάθε καλλιτέχνης κάθε άλλο παρά ανώνυμος παρέμενε. Το πρόβλημα των «ανώνυμων» Βυζαντινών καλλιτεχνών κρύβει έναν κίνδυνο για τον σύγχρονο μελετητή, εφόσον φυσικά το αντιμετωπίζει ως πρόβλημα: να θεωρήσει ότι πρέπει να τους εφοδιάσει με συμβατικά ονόματα. Η μέθοδος αυτή, που εφαρμόστηκε από τον Beazley για τους Αττικούς αγγειογράφους, είναι γνωστό ότι σήμερα έχει γίνει αντικείμενο ιδιαίτερης κριτικής.[23] Αλλά υπάρχει ακόμα ένας κίνδυνος για τον σύγχρονο μελετητή. Να συγκεντρώσει γύρω από το όνομα γνωστών καλλιτεχνών μια δυσανάλογα μεγάλη παραγωγή έργων. Και η μέθοδος αυτή, που πολλές φορές καταφεύγει σε ανατομικής λεπτομέρειας συσχετισμούς, έχει επίσης γίνει αντικείμενο κριτικής.[24] Σε τελική ανάλυση, από πουθενά δεν μπορεί να στοιχειοθετηθεί η άποψη ότι ο Βυζαντινός καλλιτέχνης αποτελεί «θύμα ανωνυμίας».[25]

---

23 Εδώ αναφέρομαι στη μέθοδο του John Beazley για τους Αττικούς αγγειογράφους, που καθιερώθηκε μέσα από το πλούσιο έργο του. Βλ. για παράδειγμα J. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-painters*, Oxford 1942. Για μια σύντομη αναφορά στη μέθοδο Beazley και το έργο του βλ. Donna Carol Kurtz, *The Berlin Painter*, Oxford 1983, σσ. 11-17.

24 Η μέθοδος αυτή που καθιερώνεται από τον Giovanni Morelli βρίσκει την πλήρη έκφρασή της στο έργο του Bernard Berenson για τους Ιταλούς ζωγράφους. Για κριτική της μεθόδου αυτής βλ. C. Ginzburg, «Morelli, Freud and Sherlock Holmes», *History Workshop*, 9(1980), σσ. 7-36 και H.B.J. Maginnis, «The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond», *Art History*, 13.1 (March 1990), σσ. 104-117. Σχετικά με τις αποδόσεις εικόνων σε «επώνυμους» ζωγράφους βλ. R. Cormack, «The Icon. Past, Present and Future», *Gates of Mystery. The Art of Holy Russia*, Κατάλογος εκθέσεως, εκδ. R. Grierson, χ.χ., σσ. 327-328.

25 Με τον τίτλο αυτό κυκλοφόρησε πρόσφατα η μελέτη του Neil Mac Gregor για τον λεγόμενο «καλλιτέχνη του αλταρίου του αγίου Βαρθολομαίου», ενός Γερμανού καλλιτέχνη του ύστερου 15ου αι. Neil Mac Gregor, *A Victim of Anonymity. The Master of the Saint Bartholomew Altarpiece*, Walter Neurath Memorial Lecture 1993, Gt. Britain 1993. Είναι πολύ ενδεικτικά για τη στάση που μεγάλο μέρος των μελετητών της ιστορίας της Ευρωπαϊκής τέχνης έχουν αναπτύξει για τους επώνυμους ζωγράφους και τα όσα ο Mac Gregor αναφέρει. Βλ. ιδιαίτερα σσ. 7-12. Στον αντίποδα αυτών των απόψεων

Με δεδομένες τις παραπάνω δυσκολίες, συχνά διαπιστώνουμε πως η οποιαδήποτε αναφορά μας στους καλλιτέχνες του Βυζαντίου συνοδεύεται από κάποια εμφανή διστακτικότητα.[26] Κι έτσι πολλές φορές οδηγούμαστε στο άλλο άκρο: οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες ως επώνυμοι δημιουργοί να γίνονται ο απαγορευμένος καρπός των ερευνών μας. Μπορεί μεν η προσπάθεια πολλών μελετητών απλώς και μόνο να εντοπίσουν τον καλλιτέχνη ενός έργου να μην αποτελεί τον προσφορότερο τρόπο για να προσεγγίσουμε το καλλιτεχνικό δημιούργημα μιας εποχής, αλλά από την άλλη δεν είναι δυνατόν να αρνηθούμε την ύπαρξη ενός δημιουργού πίσω από ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα, το οποίο και τον προϋποθέτει. Παράλληλα, πρέπει να δεχτούμε ότι αποτελεί ζητούμενο της έρευνας η αξιοποίηση κάθε δυνατής πληροφορίας που τα κείμενα ή τα ίδια τα έργα μάς προσφέρουν για τους Βυζαντινούς καλλιτέχνες, με στόχο όχι φυσικά να δημιουργήσουμε μύθους για την ιδιοφυΐα και τη μοναδικότητα των καλλιτεχνών του Βυζαντίου, αλλά για να τους εντάξουμε μέσα στην κοινωνία της εποχής τους και μέσω αυτών να την προσεγγίσουμε. Φυσικά και δεν προσπαθούμε να δώσουμε μια οριστική απάντηση ή να κρίνουμε την επικαιρότητα του ερωτήματος «Τι είναι ο καλλιτέχνης;»,[27] όμως δεν μπορούμε και να αγνοήσουμε το γεγονός ότι σε όλη τη διάρκεια του Βυζαντίου υπήρχαν καλλιτέχνες που παρήγαγαν έργα, και όσο περισσότερες πληροφορίες μπορούμε να συλλέξουμε γι' αυτούς και για τα έργα τους, τόσο καλύτερα εξοπλισμένοι θα μπορέσουμε να προσεγγίσουμε το φαινόμενο της βυζαντινής τέχνης και του Βυζαντινού καλλιτέχνη.

Οι μελέτες που συγκροτούν τον τόμο αυτό αποτέλεσαν τον κορμό μιας σειράς διαλέξεων με τον γενικό τίτλο «Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο», που οργανώθηκε κατά το εαρινό εξάμηνο του 1994

που υπερτονίζουν τον ρόλο του επώνυμου καλλιτέχνη στην καλλιτεχνική δημιουργία κάθε εποχής βρίσκονται μελέτες όπως: F. Antal, «Remarks on the Method of Art History», *BurlMag*, 91 (1949), σσ. 49-52, 73-75, αναδημ. στο *Essays in Romanticism and Classicism*, London 1966, σσ. 175-189, και Griselda Pollock, «Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History», *Screen*, 21 (Spring 1980), σσ. 57-96.

26 Στα Πρακτικά του Συμποσίου Artistes, artisans, τα κείμενα που καλύπτουν τον χώρο του Βυζαντίου είναι πολύ περιορισμένα και φωτίζουν πολύ συγκεκριμένες πτυχές του προβλήματος. Εκτός αυτού, η μελέτη της Tania Velmans, «Aspects du conditionnement de l'artiste byzantin: les commanditaires, les modèles, les doctrines», που είναι και η πιο συνθετική για το θέμα, διατυπώνει πολύ διστακτικές απόψεις, που για τον λόγο αυτό δίνουν την εντύπωση των συγκεχυμένων.

27 Εδώ παραφράζω τον τίτλο του πολύ γνωστού άρθρου του Michel Foucault, «What is an Author?», *Screen*, 20 (Spring 1979), σσ. 13-33, που εξετάζει τα προβλήματα αυτά αλλά στον χώρο της λογοτεχνίας. Στον ίδιο χώρο αναφέρονται και οι μελέτες των Roland Barthes και Walter Benjamin, που μας βοηθούν να διερευνήσουμε ενδιαφέρουσες παραμέτρους και των δικών μας ερωτημάτων γύρω από τον καλλιτέχνη. R. Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*, μτφρ. Τ. Σπανός, Αθήνα 1988, σσ. 137-143. W. Benjamin, «The Author as Producer», *Reflections, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York 1986, σσ. 220-238.

από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. Στόχος του κύκλου αυτού ήταν να τοποθετήσει τον καλλιτέχνη μέσα στο κοινωνικό του περιβάλλον, προσπαθώντας να αξιοποιήσει τις πληροφορίες που οι πηγές και η ίδια η καλλιτεχνική δημιουργία προσφέρουν. Δεν ήταν στις προθέσεις μας να καταρτίσουμε καταλόγους ονομάτων Βυζαντινών καλλιτεχνών. Εξάλλου ένας τέτοιος κατάλογος, όσο ελλιπής κι αν είναι, καταρτίστηκε σχετικά πρόσφατα.[28] Κι έπειτα η έρευνα καθημερινά προσφέρει καινούργια ονόματα Βυζαντινών καλλιτεχνών.[29] Πιστεύουμε όμως πραγματικά πως όσο περισσότερα ονόματα Βυζαντινών καλλιτεχνών διαθέτουμε, τόσο καλύτερα θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε την καλλιτεχνική δημιουργία στο Βυζάντιο; Τίποτα δεν μας επιτρέπει να απαντήσουμε καταφατικά σ' ένα τέτοιο ερώτημα.

Στην πραγμάτευση του θέματος του πορτραίτου του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο που επιχειρήσαμε, υιοθετήθηκε μια διαχρονική διάρθρωση που, όσο συμβατική και αν θεωρείται, μας επιτρέπει, παρ' όλα αυτά, να παρακολουθήσουμε τη θέση του καλλιτέχνη στις διάφορες περιόδους και το κατά πόσο, σε ποιο βαθμό και προς ποια κατεύθυνση αυτή διαφοροποιήθηκε στο πέρασμα του χρόνου. Ξεκινήσαμε από την Ύστερη Αρχαιότητα και τα πρώιμα Βυζαντινά χρόνια και ανασύραμε πληροφορίες για λιθοξόους, ψηφοθέτες, ζωγράφους, τεχνίτες του μετάλλου και χρυσοχόους της εποχής («Παρατηρήσεις σχετικές με καλλιτεχνικά επαγγέλματα κατά την όψιμη ρωμαϊκή και παλαιοχριστιανική εποχή»). Η είσοδός μας στο κυρίως Βυζάντιο έγινε με τη μορφή του Ευαγγελιστή Λουκά ως ζωγράφου της εικόνας της Παναγίας. Το θέμα αυτό συνδυάστηκε με τη θέση του Βυζαντινού ζωγράφου στην κοινωνία της ίδιας της πρωτεύουσας του Βυζαντίου με αφορμή δύο ξεχωριστά καλλιτεχνικά έργα της Κωνσταντινούπολης που ανήκουν σε διαφορετικά είδη και διαφορετικές περιόδους, τις μικρογραφίες του Μηνολογίου του Βασιλείου Β' –αρχές 11ου αι.– και τον εντοίχιο διάκοσμο του παρεκκλησίου της Παμμακαρίστου – αρχές 14ου αι. («Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης»). Δύο κυπριακά τοιχογραφημένα μνημεία του 12ου αι., η Εγκλείστρα στο μοναστήρι του Αγίου Νεοφύτου και η Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά, που θεωρούνται έργα του ίδιου ζωγράφου, του Θεοδώρου Αψευδούς, έδωσαν την αφορμή για να εξεταστεί η σχέση ανάμεσα σ' έναν συγκε-

---

[28] Βλ. το λήμμα «artist» στο *The Oxford Dictionary of Byzantium*, επιμ. A. Kazdan, New York-Oxford 1991, τ. 1, σσ. 196-201 (A. Cutler).

[29] Πρόσφατα έγινε γνωστό το όνομα του μαΐστρου Κόητου, που σώζεται στην πλάκα μιας ψευδοσαρκοφάγου στην Αγία Τριάδα Καλοξύλου Νάξου, η οποία χρονολογείται στα 1126. Γ. Σ. Μαστορόπουλος, «"Μαΐστρος ο Κόητος": ένας μαρμαράς του ΙΒ' αι. στη Νάξο», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 436-443.

κριμένο ζωγράφο και δύο κτήτορες με εντελώς διαφορετική κοινωνική προέλευση: ενός μοναχού, του οσίου Νεοφύτου, στο πρώτο μνημείο, και ενός τοπικού άρχοντα, του Λέοντα Αυθέντη, στο δεύτερο («Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα»). Στηριγμένοι σχεδόν αποκλειστικά στις πηγές εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο καλλιτέχνης μέσα από αυτές και ειδικότερα το πρόβλημα του ερασιτέχνη-καλλιτέχνη στο Βυζάντιο («Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο»). Οι πληροφορίες που μας προσφέρουν οι κτητορικές επιγραφές χρησιμοποιήθηκαν για να διερευνηθεί η θέση του ζωγράφου κατά την Ύστερη Βυζαντινή περίοδο («Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών»). Και ο κύκλος των διαλέξεων έκλεισε με τη θέση του Κρητικού ζωγράφου του 15ου αι. στην κοινωνία της εποχής του («Από τον "ανώνυμο" Βυζαντινό καλλιτέχνη στον "επώνυμο" Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα.»).

Ευχαριστίες οφείλονται πρώτα απ' όλα στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας και τον Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, που ενέκριναν τον κύκλο αυτό των διαλέξεων, αλλά και στους ομιλητές, που αποδέχτηκαν την πρόταση να συμμετάσχουν. Στη συνέχεια θέλω να ευχαριστήσω τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και τον υπεύθυνό τους καθηγητή Στέφανο Τραχανά, που με προθυμία δέχτηκαν να εκδώσουν τις διαλέξεις στον τόμο αυτό. Επίσης ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Νίκο Παναγιωτάκη, Διευθυντή του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, και την αναπληρώτρια καθηγήτρια της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης Όλγα Γκράτσιου, που διάβασαν το βιβλίο σε χειρόγραφη μορφή και εισηγήθηκαν θετικά για την έκδοσή του. Θέλω ακόμα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου: στις κ. Διονυσία Δασκάλου, Τασούλα Μαρκομιχελάκη και τον κ. Δημήτρη Τζάνη, που είχαν τη συνολική φροντίδα της έκδοσης· στη Βούλα Βλάχου που έκανε τη στοιχειοθεσία· στη φιλόλογο Ελένη Μαυρακάκη για τις υποδείξεις της· στον ζωγράφο Αλέκο Λεβίδη, που φιλοτέχνησε το εξώφυλλο· στον Όμιλο Δασκαλαντωνάκη, που ανέλαβε τη φιλοξενία των ομιλητών. Τέλος ευχαριστώ τους διδάσκοντες και τους φοιτητές της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, που με την παρουσία και τις ερωτήσεις τους έδωσαν ζωή στον κύκλο αυτό των διαλέξεων.

Μαρία Βασιλάκη

Παναγιώτα Ασημακοπούλου - Ατζακά

Παρατηρήσεις σχετικές με καλλιτεχνικά επαγγέλματα κατά την όψιμη ρωμαϊκή και παλαιοχριστιανική εποχή*

Το πορτραιτο του καλλιτεχνη κατά την όψιμη αρχαιότητα θα μπορούσε να το παρομοιάσει κανείς με ένα παζλ, από το οποίο είναι χαμένος ένας μεγάλος αριθμός κομματιών, με αποτέλεσμα να είναι δυσχερής η τοποθέτηση των σωζόμενων κομματιών στη σωστή τους θέση. Όμοια, η σκιαγράφηση της προσωπικότητας του καλλιτέχνη κατά την εποχή αυτή είναι ελλιπής, επειδή η πληροφόρηση στην οποία βασίζεται είναι αποσπασματική.

Αυτή είναι ασφαλώς μια απαισιόδοξη εισαγωγή, που, ωστόσο, κάθε άλλο παρά έχει σκοπό να κλείσει το θέμα ή να παραιτηθεί από την έρευνά του. Το αντίθετο μάλιστα. Πρόκειται για ένα ζητούμενο που παρουσιάζεται σαν μια ισχυρή πρόκληση, στην οποία όσες απαντήσεις κι αν δοθούν θα υπάρχουν πάντα κενά. Αυτή η μη στεγανοποίηση του ερευνητικού προβλήματος, που αφήνει ανοιχτή τη δυνατότητα νέων ερμηνειών, κρατά την πρόκληση συνεχώς ζωντανή.

Οι βασικές πηγές που παρέχουν πληροφορίες για το θέμα που θα μας απασχολήσει είναι τα ίδια τα έργα των καλλιτεχνών, οι επιγραφές που μερικές φορές τα συνοδεύουν, οι ταφικές ή άλλες επιγραφές που αναφέρονται σε καλλιτέχνες, τα κάθε είδους κείμενα (όπως αυτοκρατορικά διατάγματα, επιστολές, αγιολογικά κείμενα κ.λπ.), τα ανασκαφικά ευρήματα και, τέλος, το εικονιστικό υλικό, οι σχετικές δηλαδή με καλλιτέχνες και τεχνίτες παραστάσεις.

---

* Οι συντομογραφίες που χρησιμοποιούνται αναπτύσσονται στο τέλος του άρθρου.

Τα σωζόμενα έργα των αρχιτεκτόνων, των ζωγράφων, των γλυπτών, των ψηφοθετών, αλλά και των δημιουργών μικροτεχνικής παραγωγής, έχουν αναμφισβήτητα μια δική τους γλώσσα, έναν δικό τους κώδικα επικοινωνίας μαζί μας, αφού μας μεταφέρουν κάτι από τον νου ή το χέρι του καλλιτέχνη που τα δημιούργησε. Αυτό το «κάτι» βέβαια περιγράφει καταρχήν φόρμες, μορφές, περιγράφει δηλαδή ποιοτικές και αισθητικές αξίες, και σχεδόν καθόλου δεν μας διαφωτίζει σε ανθρώπινο επίπεδο, δηλαδή σε ό,τι έχει σχέση με την προσωπικότητα ή με τις κοινωνικές και οικονομικές παραμέτρους μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε η προσωπικότητα αυτή. Παρ' όλα αυτά, αν τα έργα αντιμετωπιστούν όχι μεμονωμένα αλλά με συνδυαστικό και συνθετικό τρόπο, τότε μπορούν να οδηγήσουν σε κάποιες παρατηρήσεις που αφορούν στην επαγγελματική ζωή των δημιουργών τους. Ο ερευνητικός αυτός δρόμος δεν βοηθά πολύ όταν πρόκειται για ανώνυμα έργα πολύ υψηλής ποιότητας που είναι μοναδικά μέσα στο σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής (θα μπορούσαν να αναφερθούν ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τα ψηφιδωτά του τρούλλου της Ροτόντας στη Θεσσαλονίκη)· στις περιπτώσεις αυτές δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουμε τίποτε περισσότερο για τους καλλιτέχνες απ' αυτό που αποδεικνύει το ίδιο το έργο τους, ότι δηλαδή πρόκειται για μεγάλους δημιουργούς. Καρποφορεί όμως πολύ περισσότερο ο δρόμος αυτός σε τομείς μαζικής παραγωγής, στους οποίους έχει διασωθεί μεγάλο έργο ποσοτικά, έτσι ώστε να είναι δυνατόν να γίνουν παραλληλισμοί και συγκρίσεις. Τέτοιοι είναι, για παράδειγμα, οι τομείς των ψηφιδωτών δαπέδων, των έργων γλυπτικής ή των έργων μικροτεχνίας. Έτσι, η συγκριτική έρευνα π.χ. των ψηφιδωτών μιας συγκεκριμένης περιοχής ή των ψηφιδωτών γειτονικών μεταξύ τους περιοχών οδηγεί σε συμπεράσματα σχετικά με τη δραστηριότητα, επαρχιακών κυρίως, εργαστηρίων ψηφοθετών, καθώς και με τις μετακινήσεις τους εκτός του τόπου διαμονής τους.[1] Η λογική προϋπόθεση, βέβαια, της δραστηριότητας αυτής είναι ότι το συγκεκριμένο επάγγελμα ανθούσε, όπως συμβαίνει σε όλες τις εποχές με κάθε επάγγελμα που έχει ζήτηση. Το ίδιο ισχύει και για τους τομείς της μικροτεχνίας. Ως παράδειγμα θα μπορούσε να αναφερθεί ο τομέας της οστεογλυπτικής: η έρευνα μεγάλου αριθμού παλαιοχριστιανικών οστέινων αντικειμένων, προερχόμενων από την Αίγυπτο, οδήγησε στον εντοπισμό εργαστηρίων, καθώς και σε υποθέσεις για την εξυπηρέτηση εκ μέρους των εργαστηρίων αυτών όχι μόνο των εύπορων τάξεων και της εκκλησίας, αλλά και ενός ευρύτερου λαϊκού αγοραστικού κοινού.[2]

Παρόμοιες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και στον τομέα της ζωγραφικής. Καλό παράδειγμα προσφέρουν σχετικά πρόσφατα ευρή-

---

1 Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη*, σ. 68 κ.ε.

2 Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Οστέινα πλακίδια*, σ. 70 κ.ε.

ματα στη δυτική Μ. Ασία, κυρίως στις Σάρδεις. Πρόκειται για ταφικά ζωγραφικά σύνολα του 4ου μ.Χ. αιώνα με ομοιογενή χαρακτηριστικά, που επιτρέπουν την υπόθεση ότι, κατά την εποχή αυτή στη συγκεκριμένη περιοχή, υπήρχαν ακμάζουσες τοπικές σχολές ζωγραφικής.[3]

Στις επιγραφές που μερικές φορές συνοδεύουν τα έργα των καλλιτεχνών, οι δημιουργοί δεν είναι συνήθως αυτοί που παίζουν τον πρώτο ρόλο. Το ρόλο αυτόν τον έχουν οι δωρητές, δηλ. οι χρηματοδότες, που αναφέρονται συχνά με το όνομά τους, τους τίτλους τους, το επάγγελμά τους. Πρόκειται για τις αφιερωματικές επιγραφές,[4] που είναι πολύ περισσότερες από εκείνες στις οποίες υπογράφουν οι κάθε είδους τεχνίτες και καλλιτέχνες. Παρ' όλα αυτά, ονόματα καλλιτεχνών, προερχόμενα από επιγραφικό υλικό, γνωρίζουμε αρκετά από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορική και την παλαιοχριστιανική εποχή, κυρίως στις ανατολικές επαρχίες του κράτους. Στα σχετικά κείμενα περιέχεται το όνομα του καλλιτέχνη είτε ως καθαρή υπογραφή (εικ. 1) ή ως ένα μέρος μιας ευρύτερης, συνήθως αφιερωματικής, επιγραφής.[5]



Εικ. 1: Ψηφιδωτό του 4ου αι. προερχόμενο ίσως από την Αντιόχεια (σήμερα ανήκει σε ιδιωτική συλλογή), με παράσταση Διονύσου και Αριάδνης και υπογραφή του ψηφοθέτη: Ἀγροῖκος Παμφίλου ἠργάσατο (από Canivet - Darmon, "Dionysos et Ariane", εικ. 2).

[3] Hanfmann, *Sardis*, σ. 205. Του ίδιου, "A Painter at Sardis", σ. 87. Του ίδιου, "Roman and Late Antique Sardis", σ. 27. Για τον Χρυσάνθιο, ζωγράφο της «σχολής των Σάρδεων», βλ. εδώ, σσ. 25-28.

[4] Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Δωρητές». J.-P.Caillet, *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges, d'après l'épigraphie des pavements de mosaïque (IVe-VIIe s.)*, Rome 1993.

[5] Βλ. Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Παρατηρήσεις». Ειδικότερα για τους ψηφοθέτες

Τι μπορεί να κάνει ο σύγχρονος ερευνητής με τις επιγραφές αυτού του τύπου; Μπορεί να καταρτίσει καταλόγους ονομάτων καλλιτεχνών, μπορεί ακόμη να ερευνήσει τους τύπους υπογραφής και τη συχνότητα του κάθε τύπου κατά εποχές. Η καταλογογράφηση αυτή, καθώς και οι όποιες γλωσσικές ή άλλες παρατηρήσεις που προκύπτουν, είναι ασφαλώς σημαντικές, όχι όμως πολύ διαφωτιστικές για την περαιτέρω, σχετική με τη σκιαγράφηση του πορτραίτου του καλλιτέχνη, έρευνα. Υπάρχουν όμως και κάποιες επιγραφές που δίνουν λίγο περισσότερα στοιχεία. Μία απόπειρα σύνθεσης αυτών των στοιχείων, όσο λιγοστά κι αν είναι, καταλήγει συχνά να είναι περισσότερο αποδοτική. Ικανός αριθμός επιγραφών που αναφέρονται σε ψηφοθέτες ερευνήθηκαν με τον τρόπο αυτό και απέδωσαν παρατηρήσεις και ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με ενδιαφέροντα θέματα της επαγγελματικής τους ζωής: για τα εργαστήρια και τις διακινήσεις τους, για τη συνεργασία των ψηφοθετών με ζωγράφους, για τους δασκάλους και τους μαθητές, για την κληρονομική μεταβίβαση της τέχνης από πατέρα σε γιο.[6]

Ανάλογες παρατηρήσεις είναι δυνατόν να γίνουν και για τους γλύπτες συγκεκριμένων περιοχών, κυρίως αυτών που ήταν κέντρα παραγωγής, επεξεργασίας και εμπορίας μαρμάρου. Στις περιοχές αυτές οι λιθοξόοι και οι μαρμαράριοι αποτελούσαν οπωσδήποτε μια υπολογίσιμη κοινωνική μονάδα, από τις ικανότητες και την απόδοση της οποίας εξαρτιόταν κατά ένα μεγάλο μέρος η οικονομική ευρωστία της πόλης. Τέτοιες είναι



Εικ. 2:
Ανάγλυφη στήλη από τη Ρώμη, με την υπογραφή του Αφροδισιέα γλύπτη Αντωνιανού: *Ἀντωνιανὸς Ἀφροδισιεὺς ἐποίει* (από Guarducci, *Epigrafia* III, εικ. 156b).

βλ. Balmelle-Darmon, "L'artisan-mosaïste". Donderer, *Die Mosaizisten,* και Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη*.

6 Ασημακοπούλου-Ατζακά, *ό.π.*, κυρίως σ. 31 κ.ε., όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

για παράδειγμα οι περιπτώσεις της Νικομήδειας, της Αφροδισιάδας και του Δοκιμίου της Φρυγίας, πόλεων στις οποίες έχει διασωθεί ένας μεγάλος αριθμός επιγραφών με το όνομα και την ειδικότητα των ασχολούμενων με την επεξεργασία των μαρμάρων τεχνιτών. Πολύ ενδιαφέρον είναι το σχετικό υλικό που προέρχεται από την Αφροδισιάδα, στην οποία μπορούμε να μιλήσουμε για ακμάζουσα σχολή λιθοξόων. Το υλικό αυτό -κυρίως ένας μεγάλος αριθμός υπογραφών Αφροδισιέων λιθοξόων που ανήκε σε υπάρχοντα ή χαμένα σήμερα γλυπτά έργα- προέρχεται όχι μόνο από την ίδια την πόλη, αλλά και από άλλες περιοχές στην Ελλάδα, την Ιταλία, τη Σικελία κ.α. Είναι βέβαιη έτσι η διακίνηση λιθοξόων και μαρμαραρίων σε Ανατολή και Δύση.[7] Φαίνεται μάλιστα ότι η Ιταλία, και κυρίως η Ρώμη, ήταν ένας σημαντικός πόλος έλξης για τους Αφροδισιείς γλύπτες, στον 2ο κυρίως μ.Χ. αι. (εικ. 2, 3), αλλά και αργότερα, ώς τον 4ο αι.[8] Ένας απ' αυτούς, ο Ζήνων, αναφέρει ο ίδιος σε επιγραφή ότι, αφού γύρισε πολλές πόλεις ασκώντας την τέχνη του (*πολλὰ δὲ ἄστεα ἐμαῖσι τέχναισι διελθών*), κατέληξε να γίνει μόνιμος κάτοικος της Ρώμης, όπου και έκανε τον οικογενειακό του τάφο.[9]

Οι ταφικές επιγραφές, σε σχέση με τις υπόλοιπες επιγραφές που συνοδεύουν τα έργα, έχουν έναν πολύ περισσότερο ιδιωτικό, θα λέγαμε, χαρακτήρα, αφού αυτές συντάσσονταν από τον άμεσο κύκλο του νεκρού ή και από τον ίδιο πριν πεθάνει. Έτσι, σε ορισμένα από τα κείμενα αυτά βρίσκου-



Εικ. 3: Λεπτομέρεια της εικ. 2.

[7] Για Αφροδισιείς γλύπτες βλ. και σσ. 25-26. Για Νικομηδείς μαρμαραρίους βλ. Robert, "Épitaphes et acclamations", σ. 35. Για τα μάρμαρα και τους μαρμαραρίους του Δοκιμίου βλ. Robert, "Les Kordakia de Nicée".

[8] Βλ. πρόχειρα δύο επιγραφές Αφροδισιέων γλυπτών σε σωζόμενα έργα στη Guarducci, *Epigrafia* III, σσ. 414-416, εικ. 156a-b, 157 (από τον 2ο και τον 4ο αι. αντίστοιχα).

[9] Toynbee, *Artists*, σ. 31.

με τον μέχρι κομπασμού έπαινο των καλλιτεχνικών ικανοτήτων του νεκρού, ενώ σε άλλα αναφέρονται και κάποιες λεπτομέρειες από την επαγγελματική του ζωή.

Μερικές επιγραφές από μικρασιατικές πόλεις είναι χαρακτηριστικές:

Από ένα ρωμαϊκό ταφικό επίγραμμα, χαμένο σήμερα, μαθαίνουμε για έναν Μιλήσιο γλύπτη με το όνομα Ευτυχίδης, ο οποίος πέθανε σε ηλικία μόλις 16 ετών, αλλά ήταν ήδη, σύμφωνα με το κείμενο της επιγραφής, καθόλου χειρότερος γλύπτης από τον Πραξιτέλη!

Πραξιτέλους ἤνθουν λαοξόος οὔτι χερείων·
ἐς δ' ἐτέων δισσὰς ἤλυθον ὀγδοάδας.[10]

Και σε ένα άλλο, επίσης ρωμαϊκό, ταφικό επίγραμμα όλη η ζωή του νεκρού ταυτίζεται με το επάγγελμά του:

εἰ δὲ θέλεις γνῶναι τὸν ἐμὸν βίον, ὦ παροδεῖτα,
ἦν μέν μοι τέχνη λαοξόος, οὔνομα Μειδίας.[11]

Μία παλαιοχριστιανική ταφική επιγραφή από την Παλαιστίνη είναι λιγότερο ποιητική: *'Ενθάδε κεῖται Γιόργις 'Ασκ(αλωνίτης), μαρμαρά*[ριος].[12]

Και μια ρωμαϊκή ταφική επιγραφή από την Αφροδισιάδα αναφέρει κάποιον Αυρήλιο Διονύσιο *τελευτήσαντα προμοίρως ἀσύνκριτον γενόμενον περὶ τὴν πλαστικὴν τέχνην*![13]

Ιδιαίτερο, τέλος, ενδιαφέρον έχει ταφική επιγραφή προερχόμενη από την Πέρινθο της Μικράς Ασίας, χάρη στην οποία μαθαίνουμε για έναν ψηφοθέτη Πρόκλο που «άσκησε την τέχνη του σε όλες τις πόλεις», μέχρι που πέθανε «ὀγδωκοντούτης», όπως αναφέρεται στο κείμενο. Άφησε όμως διάδοχο στο επάγγελμα (*ἰσότεχνον*) τον γιο του, που επίσης ονομαζόταν Πρόκλος και ο οποίος ήταν μέλος της τοπικής συγκλήτου.[14] Η επιγραφή αυτή μας παρέχει άμεσες πληροφορίες για δύο σημαντικά θέματα: για τη διακίνηση των ψηφοθετών και για τη δυνατότητα ορισμένων απ' αυτούς να ανέλθουν στην κοινωνική ιεραρχία.

Παρόμοια διάκριση με αυτήν του Πρόκλου δόθηκε σε έναν ζωγράφο μεγάλων δημόσιων κτηρίων στην Κυρήνη κατά τον 2ο μ.Χ. αι., ο οποίος έγινε επίσης μέλος της τοπικής συγκλήτου.[15]

---

10 Toynbee, *Artists*, σ. 27. Robert, "Épitaphes et acclamations", σ. 37.
11 Robert, *ό.π.*, σ. 36.
12 Κρητικάκου, «Μνείες», σ. 391.
13 Toynbee, *ό.π.*
14 Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη*, σσ. 42-43, όπου και η βιβλιογραφία.
15 Ling, *Roman Painting*, σ. 213.

Από μια ομάδα άλλων επιγραφών αποκομίζουμε κάποιες γενικές πληροφορίες για οργανώσεις καλλιτεχνών σε επαγγελματική βάση:

Στη ρωμαϊκή εποχή χρονολογείται μια επιγραφή από τη Νικόπολη του Ίστρου, στην οποία διαβάζουμε ότι αφιερώνεται βωμός στον Ηρακλή ..ύ]πέ[ρ] *τῆς συνόδου Νεικομηδέων λιθοξόων*, πράγμα που υποδηλώνει, όπως παρατηρήθηκε από τον L. Robert, την ύπαρξη στην πόλη αυτή κάποιου συντεχνιακού συνδέσμου λιθοξόων.[16]

Από την όψιμη παλαιοχριστιανική περίοδο (6ος ή 7ος μ.Χ. αι.) προέρχεται η χαραγμένη σε μάρμαρο επιγραφή από τα Δίδυμα: *Νικᾷ ἡ τύχη τῆς πόλεως καὶ ψιφιωτῶν.*[17] Και στην περίπτωση αυτή πρόκειται για μια σαφή μαρτυρία για την ύπαρξη κάποιου επαγγελματικού σωματείου ψηφοθετών στα Δίδυμα της Μ. Ασίας. Τέτοιες οργανώσεις μπορούμε εξάλλου να υποθέσουμε και από τα στοιχεία που διαθέτουμε για την ύπαρξη εργαστηρίων ψηφοθετών ή γενικότερα για τη συχνή άσκηση του επαγγέλματος αυτού σε συλλογική βάση.[18]

Υπάρχουν και άλλα πιο έμμεσα στοιχεία για το ίδιο θέμα, όπως η αναφορά σε ταφικές κυρίως επιγραφές αυραρίων[19] και πρωταυραρίων, πράγμα που, όπως παρατηρήθηκε,[20] δηλώνει μια ιεραρχική διαβάθμιση και επομένως την ύπαρξη εργαστηριακής επαγγελματικής οργάνωσης για το συγκεκριμένο επάγγελμα. Η ίδια ιεράρχηση φαίνεται να υποδηλώνεται και σε μια παλαιοχριστιανική αφιερωματική επιγραφή από την Παλαιστίνη, στην οποία -αν η ανάγνωση είναι σωστή- αναφέρεται α, πρώτος δηλ., *μαρμαράριος*,[21] ενώ υπάρχουν στοιχεία ικανά να οδηγήσουν σε υποθέσεις για ύπαρξη συντεχνιακών οργανώσεων οστεογλυπτικής και ελεφαντουργίας στην Αίγυπτο.[22]

Δεν θα υπεισέλθουμε όμως σε βάθος στο σύνθετο θέμα των συντεχνιακών οργανώσεων, που εμπίπτει στο ευρύτερο πρόβλημα της νομικής κατάστασης και του οικονομικού ρόλου των τεχνιτών γενικά κατά την περίοδο αυτή.[23]

Και θα κλείσω το κεφάλαιο των επιγραφών με μια μαρτυρία που αφορά στην άμιλλα των καλλιτεχνών μεταξύ τους. Πρόκειται για μία

---

16 Robert, "Épitaphes et acclamations", σ. 35.

17 Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη*, σ. 59, όπου και η βιβλιογραφία.

18 *Ό.π.*, σ. 31 κ.ε.

19 Η λέξη *αυράριος* είναι η εξελληνισμένη λατινική λέξη *aurarius*, που σημαίνει το χρυσοχόο.

20 Μέντζου, *Συμβολαί*, σ. 75 αρ. 171-173, σ. 76 αρ. 176, σ. 78. Βλ. και Sodini, "L' artisanat urbain", σ. 94 σημ. 217.

21 Κρητικάκου, «Μνείες», σ. 389.

22 Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Οστέινα πλακίδια*, σ. 72 κ.ε. Γενικότερα βλ. Cutler, "The Craft of Ivory Carving", σ. 443.

23 Συγκεντρωμένες παρατηρήσεις για το θέμα αυτό βλ. Sodini, *ό.π.*, σσ. 100-109 .

επιγραφή αυτοκρατορικών χρόνων από την Αφροδισιάδα, χαραγμένη σε μαρμάρινη βάση, πάνω στην οποία στηριζόταν ένα χαμένο σήμερα άγαλμα. Αναφέρεται σ' αυτήν ένας γλύπτης –το όνομά του είναι κατεστραμμένο– που νίκησε στον αγώνα των αγαλματοποιών (*νικείσας τὸν ἀγῶνα τῶν ἀγαλματοποιῶν*), μέσα στα πλαίσια των γνωστών και από άλλες επιγραφές μουσικών αγώνων των Λυσιμαχείων Τατιανήων, που γίνονταν στην Αφροδισιάδα κάθε τέσσερα χρόνια.[24] Εκφράστηκε η υπόθεση ότι ο «ασύγκριτος στην πλαστική τέχνη» Αφροδισιεύς Αυρήλιος Διονύσιος, τον οποίο ανέφερα λίγο πριν, είχε πιθανόν διακριθεί στους ίδιους αυτούς αγώνες.[25] Αγώνες αγαλματοποιών δεν είναι γνωστοί από άλλες πόλεις. Να λοιπόν μία ακόμη πληροφορία η οποία, μαζί με τις άλλες που έχουν ήδη αναφερθεί, αποδεικνύει τον ρόλο και τη σημασία των γλυπτών στη συγκεκριμένη πόλη.

Μια άλλη, πολύ σημαντική πηγή πληροφόρησης για κάθε είδους επαγγελματίες καλλιτέχνες και τεχνίτες είναι τα κείμενα. Οι πληροφορίες που προέρχονται από τα κείμενα δεν έχουν όλες την ίδια σημασία, η καθεμία όμως προσθέτει μια πινελιά στη σκιαγράφηση του πορτραίτου του καλλιτέχνη, αν αξιολογηθεί προσεκτικά.

Τρία αυτοκρατορικά διατάγματα του 4ου μ.Χ. αι. που ασχολούνται με καλλιτεχνικές ειδικότητες, παρέχοντας σ' αυτούς που τις ασκούν ειδικά προνόμια, θα μπορούσαν να θεωρηθούν –αν και αφορούν σε συγκεκριμένη περιοχή του κράτους– ως μια γενικότερη μαρτυρία για την ύπαρξη κρατικής υποστήριξης στους καλλιτέχνες, σε εποχές και περιοχές στις οποίες προφανώς υπήρχε μεγάλη ζήτηση των σχετικών ειδικοτήτων και μικρή προσφορά.[26]

Υπάρχουν επίσης οι γενικής φύσεως αναφορές, σε θεολογικά κυρίως κείμενα, στις οποίες, αν και δίνεται βάρος στο έργο που παράγεται από τους καλλιτέχνες, οι ίδιοι ως επαγγελματική ή ανθρώπινη οντότητα εμφανώς παραμελούνται. Δεν είναι καθόλου μέσα στα ενδιαφέροντα και στις προθέσεις των συγγραφέων των κειμένων αυτών να δώσουν κάποια πληροφορία για τους ίδιους τους δημιουργούς· τους ενδιαφέρουν πολύ περισσότερο οι πιστοί, ως δέκτες ιδεολογίας, και επομένως αυτό που έχει σημασία είναι ο βαθμός επιτυχίας των καλλιτεχνών να προβάλουν με το έργο τους σ' αυτούς τις αρχές και τα μηνύματα της χριστιανικής πίστης.[27]

Από θεολογικά κείμενα επίσης αντλούμε κάποιες έμμεσες πληροφο-

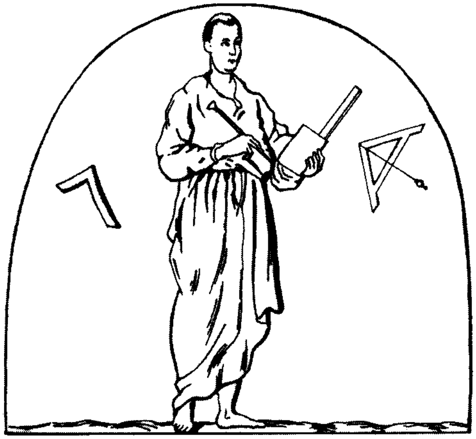
---

24 Th. Reinach, *REG*, 19 (1906), σσ. 252-253. *MAMA* VIII, 1962, σ. 116 αρ. 519.

25 Roueché, *Aphrodisias* , σ. 28 .

26 Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες», σσ. 293-294. Ling, *Roman Painting*, σ. 213.

27 Ασημακοπούλου-Ατζακά, *ό.π.*, σσ. 294-296.



Εικ. 4: Ταφικό χριστιανικό ανάγλυφο, προερχόμενο από τη via Appia στη Ρώμη, με παράσταση αρχιτέκτονα (από Schreiber, *Bilderatlas*, πίν. IX, 2).

ρίες για καλλιτεχνικής φύσεως εργασίες. Από ένα χωρίο-λίβελλο π.χ. του Ιωάννη Χρυσοστόμου κατά των πλουσίων και κατά της ροπής τους για πολυτέλεια (*Ὁμιλία ΠΒ'*), πληροφορούμαστε έμμεσα ότι η κατασκευή λίθινων αγαλμάτων απαιτούσε δαπάνη *ἀπείρου χρυσίου*, ενώ η διακόσμηση των τοίχων με ψηφιδωτά ήταν μια εργασία πολύ επίπονη.[28] Σε ένα άλλο, ανάλογου περιεχομένου, χωρίο του Μεγάλου Βασιλείου (*Ὁμιλία πρὸς τοὺς πλουτοῦντας*) διαβάζουμε ότι οι πλούσιοι σκορπούσαν τα χρήματά τους σε λιθοξόους, αρχιτέκτονες, ψηφοθέτες και ζωγράφους, προκειμένου να ζουν σε πολυτελείς κατοικίες.[29] Αντίστοιχα, έχουμε πληροφορίες για προσφορά εργασίας εκ μέρους συγκεκριμένων ειδικευμένων καλλιτεχνών σε σπίτια πλουσίων.[30]

Άλλου είδους, ιδιωτικής κυρίως φύσεως, κείμενα, όπως είναι για παράδειγμα οι επιστολές, αποτελούν μερικές φορές μαρτυρία για την αναγνώριση του ταλέντου ορισμένων προικισμένων καλλιτεχνών, οι οποίοι εργάζονταν με επιτυχία σε ακμάζοντα αστικά κέντρα, κινούμενοι, όπως φαίνεται, σε έναν κύκλο υψηλά ισταμένων κοινωνικά προσώπων. Τα πρόσωπα αυτά προστάτευαν τους καλλιτέχνες και προωθούσαν τη δουλειά τους με τα οικονομικά μέσα και τις γνωριμίες που διέθεταν.[31]

Ακραίες περιπτώσεις στο θέμα των διασυνδέσεων με υψηλά κοινωνικά στρώματα ήταν βέβαια οι καλλιτέχνες εκείνοι που με οποιονδήποτε τρόπο είχαν σχέση με τους κύκλους του Παλατιού. Οι περισσότερες πληροφορίες που διαθέτουμε για έργα τα οποία κατευθύνονται από την αυτοκρατορική αυλή αναφέρονται σε αρχιτέκτονες.[32] Δεν θα μπούμε

28 Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες», σσ. 297-298.

29 *Ό.π.*, σ. 297.

30 *Ό.π.*, σσ. 298-300.

31 *Ό.π.*, σ. 302.

32 Βλ. για αναφερόμενους σε κείμενα αρχιτέκτονες, κατευθυνόμενους από την αυτοκρατορική αυλή, *ό.π.*, σσ. 300-301, 305.

όμως σε λεπτομέρειες σε ό,τι αφορά στους αρχιτέκτονες (εικ. 4), οι οποίοι και στην αρχαιότητα, όπως και σήμερα, ανήκαν περισσότερο στον κλάδο των επιστημόνων, παρά σ' αυτόν των καλλιτεχνών. Υπάρχουν περιπτώσεις που και στα κείμενα οι αρχιτέκτονες ονομάζονται *ἐπιστήμονες*,[33] ενώ στον Ιουστινιάνειο κώδικα αυτοί αναφέρονται μαζί με τους μηχανικούς και τους γεωμέτρες.[34] Εξάλλου για τους αρχιτέκτονες και τη θέση τους στην αρχαία και τη βυζαντινή κοινωνία μπορεί να βρει κανείς μια αρκετά εκτεταμένη βιβλιογραφία.[35]

Μία μοναδική, τέλος, γραπτή πηγή σχετική με τις επίσημες οικονομικές απολαβές των διάφορων καλλιτεχνικών ειδικοτήτων είναι το γνωστό έδικτο του Διοκλητιανού (301 μ.Χ.). Στον μακρύ κατάλογο επαγγελματιών, δίπλα στους οποίους αναγράφεται η ημερήσια αμοιβή, περιλαμβάνονται και καλλιτέχνες.[36] Ας αναφέρουμε ορισμένα ημερομίσθια:

— Ο *τοιχογράφος* πληρωνόταν με 75 δηνάρια, ενώ ο *εἰκονογράφος* με τα διπλάσια, 150 δηνάρια. Κατά πάσα πιθανότητα ο δεύτερος ζωγράφιζε τις κύριες σκηνές, ενώ ο πρώτος το βάθος και τις δευτερεύουσες παραστάσεις.[37] Μπορούμε επίσης να υποθέσουμε ότι ο εικονογράφος ήταν υπεύθυνος για τη σύλληψη και τον σχεδιασμό των συνθέσεων, καθώς και για την ένταξή τους στον χώρο που επρόκειτο να διακοσμηθεί. Σε ένα ταφικό ανάγλυφο από το Μουσείο της Sens, στο οποίο απεικονίζεται ένα συνεργείο ζωγράφων κατά την ώρα της εργασίας του, ο τοιχογράφος εργάζεται στον τοίχο, ενώ ένας άλλος άνδρας –πιθανότατα ο εικονογράφος– μελετά καθισμένος κάποια σχέδια που κρατά στα χέρια του (εικ. 5).[38]

— Κάποια παρόμοια διάκριση γίνεται και ανάμεσα στον *ψηφοθέτη* και τον *μουσιάριο κεντητή* (σύμφωνα πάντα με την ορολογία του εδίκτου), από τους οποίους ο πρώτος αμειβόταν με πενήντα και ο δεύτερος με εξήντα δηνάρια.[39]

---

33 Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες», σσ. 300-301.

34 Μέντζου, *Συμβολαί*, σ. 46.

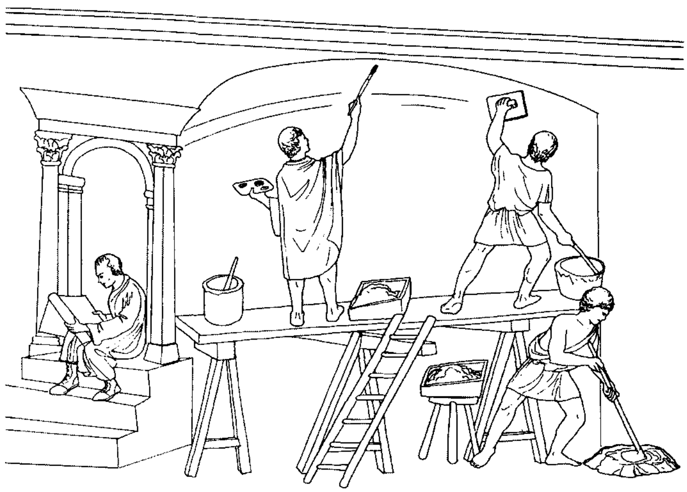
35 Βλ. πρόχειρα, G. Downey, "Byzantine Architects, their Training and Methods", *Byzantion*, 18 (1948), σ. 99. Sodini, "L'artisanat urbain", σ. 79. Α. Πετρονώτη, *Ο αρχιτέκτων στο Βυζάντιο*, Θεσσαλονίκη 1984. Κρητικάκου, «Μνείες», σσ. 374-379, 393. Π. Γ. Πυριοβόλη, «Ο αρχιτέκτων κατά τους αρχαίους χρόνους», *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Μουτσόπουλο*, τ. Γ΄, Θεσσαλονίκη 1991 , σσ. 1543-1547. Πολύ πρόσφατα βλ. M. Donderer, *Die Architekten der späten römischen Republik und der Kaiserzeit*, Erlangen 1996.

36 Συγκεντρωμένη όλη τη βιβλιογραφία βλ. στο Γ. Σταϊνχάουερ, «Ανέκδοτα αποσπάσματα του Διοκλητιάνειου αγορανομικού διατάγματος από τη Λακωνία», *ΑΕ*, 31 (1992), σσ. 163-177. Βλ. και Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη*, σσ. 66-68, όπου η σχετική με τους αναφερόμενους στο έδικτο ψηφοθέτες.

37 Πρβλ. Ling, *Roman Painting*, σσ. 213, 215-216.

38 Uffler, "Fresquistes". Ling, *ό.π.*, σ. 215, εικ. 234.

39 Ασημακοπούλου-Ατζακά, *ό.π.*



Εικ. 5:
Ταφικό ανάγλυφο στο Μουσείο της Sens, με παράσταση συνεργείου ζωγράφων (από Ling, *Roman Painting*, εικ. 234).

— Ο *μαρμαράριος* αμειβόταν επίσης με εξήντα δηνάρια.
— Ο *τέκτων* και ο *λεπτουργός* (οι δύο όροι σημαίνουν στο έδικτο τον ασχολούμενο με την ξυλουργική και την ξυλογλυπτική τεχνίτη[40]) αμείβονταν με πανήντα δηνάρια.
— Ο *καλλιγράφος* πληρωνόταν με τον αριθμό των στίχων: 25 δηνάρια ανά εκατό στίχους *εἰς γραφὴν καλλίστην*.

Συγκρίνοντας τα αναφερόμενα στο έδικτο ημερομίσθια μεταξύ τους, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι οι κατά πολύ λιγότερο από τον εικονογράφο π.χ. αμειβόμενοι ψηφοθέτες και μαρμαράριοι, των οποίων το ημερομίσθιο ήταν περίπου ίδιο με εκείνο απλών εργατικών ειδικοτήτων, είχαν μικρότερο καλλιτεχνικό κύρος απ' αυτόν.[41]

Όπως και από το έδικτο του Διοκλητιανού προκύπτει, αλλά και από τις γραπτές πηγές μπορεί να υποτεθεί, όλες οι καλλιτεχνικές ειδικότητες δεν είχαν τις ίδιες απολαβές. Οπωσδήποτε όμως θα υπήρχαν διαφορές και μεταξύ καλλιτεχνών που ασκούσαν την ίδια τέχνη, ανάλογες ασφαλώς με την αξία του καθενός απ' αυτούς ή με τις γενικότερες οικονομικές ή κοινωνικές συνθήκες των περιοχών στις οποίες αυτοί ζούσαν και εργάζονταν. Ανάμεσά τους θα υπήρχαν οι εκλεκτοί, αυτοί που είχαν καταφέρει να γίνουν ευρύτερα γνωστοί, να αναγνωρισθούν ως ταλαντούχοι, είτε με την ποιότητα των έργων τους είτε με τις υψηλές τους γνωρι-

40 Κρητικάκου, *ό.π.*, σ. 390. Πρβλ. Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες», σ. 302. Για το επάγγελμα του ξυλογλύπτη βλ. Sodini, "L'artisanat urbain", σσ. 86-88, όπου και βιβλιογραφία.

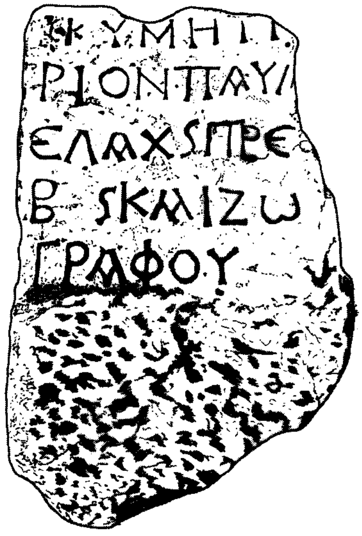
41 Πρβλ. Ling, *Roman Painting*, σσ. 213, 215-216, 219.



Εικ. 6:
Αφιερωματική χριστιανική επιγραφή του αναγνώστη και μαρμαραρίου Ανδρέα, από την Ολυμπία (φωτογραφία Π. Ατζακά).

μίες. Αυτοί και καλά πρέπει να αμείβονταν, και σεβασμό και φήμη να απολάμβαναν, και σε κοινωνικά ή πολιτικά αξιώματα μερικές φορές να ανέρχονταν και να μετακαλούνταν για εργασία σε περιοχές έξω από τον τόπο διαμονής τους. Πρέπει όμως να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιο ότι η μεγάλη πλειοψηφία των καλλιτεχνών ανήκε στις φτωχές ή τις μεσαίες τάξεις, ότι οι αμοιβές για την προσφερόμενη εργασία τους ήταν μικρές και ότι δεν είχαν κάποιο ιδιαίτερο κύρος ή κάποια ξεχωριστή θέση στην κοινωνία της εποχής.[42] Και τέτοιοι άσημοι καλλιτέχνες ξενιτεύονταν επίσης, αναζητώντας τις περιοχές με τις καλύτερες για την τέχνη τους συνθήκες εργασίας και συχνά πέθαιναν και θάβονταν σε ξένα μέρη, όπως δείχνουν ταφικές επιγραφές που αναφέρουν τον τόπο καταγωγής του νεκρού. Μερικές φορές επίσης ασκούσαν, παράλληλα με το καλλιτεχνικό, και δεύτερο επάγγελμα, προκειμένου να ανταποκριθούν στις βιοποριστικές τους ανάγκες.[43] Η κύρια πηγή πληροφόρησης και για το θέμα αυτό είναι οι ταφικές αλλά και άλλες επιγραφές, στις οποίες αναφέρεται κηπεργός αυράριος,[44] νύκταρχος πρωταυράριος,[45] μαρμαράριος αρτο-

[42] Πρβλ. και τις παρατηρήσεις που κάνει ο Ling για την κοινωνική θέση των ζωγράφων, *Roman Painting*, σσ. 213-214.
[43] Πρβλ. Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Δωρητές», σ. 231, όπου και βιβλιογραφία.
[44] Μέντζου, *Συμβολαί*, σ. 75 αρ. 169.
[45] *Ό.π.*, αρ. 173.



Εικ. 7: Επιτύμβια στήλη του πρεσβυτέρου και ζωγράφου Παύλου από τη Μαρώνεια (από Μεϊμάρη - Μπακιρτζή, *Επιγραφές*, πίν. VI, 22).

κόπος,[46] τέκτων ζωγράφος[47] κ.ά. Από άλλες επιγραφές πληροφορούμαστε για κληρικούς, που παράλληλα ασκούσαν οικοδομικά ή καλλιτεχνικά επαγγέλματα, όπως για αναγνώστη και μαρμαράριο (εικ. 6),[48] διάκονο και τέκτονα,[49] πρεσβύτερο και χρυσοχόο,[50] πρεσβύτερο και ζωγράφο[51] (εικ. 7) κ.ά.

Οι καλλιτέχνες των οποίων οι τέχνες ασκούνταν στα αστικά κέντρα και απευθύνονταν σε πλούσια πελατεία θα ζούσαν ασφαλώς καλύτερα, κυρίως σε εποχές ειρήνης και ευημερίας. Στα αστικά κέντρα εξάλλου είναι φυσικό ότι θα δίνονταν σ' αυτούς οι περισσότερες και καλύτερες επαγγελματικές ευκαιρίες, αφού κυρίως στις πόλεις η οικοδομική δραστηριότητα ήταν κατά περιόδους σε έξαρση, δημιουργώντας τις κατάλληλες εργασιακές συνθήκες για οικοδομικές και καλλιτεχνικές ειδικότητες. Θα πρέπει ιδιαίτερα να τονίσουμε ότι οι αυξημένες κατά την περίοδο εμπέδωσης και εξάπλωσης του χριστιανισμού εκκλησιαστικές ανάγκες, σε συνδυασμό με τις φιλοδοξίες αυτοκρατόρων, επισκόπων ή άλλων κοσμικών και εκκλησιαστικών αξιωματούχων, δημιουργούσαν εξαιρετικά ευνοϊκές προϋποθέσεις εργασίας για κάθε είδους οικοδομικά και καλλιτεχνικά επαγγέλματα σε ακμάζουσες περιοχές της αυτο-

---

46 *Ό.π.*, σ. 191 αρ. 468.

47 *Ό.π.*, σ. 186 σημ. 1.

48 Guarducci, *Epigrafia* IV, σ. 333, εικ. 95.

49 Μέντζου, *Συμβολαί*, σ. 186 αρ. 643. Κρητικάκου, «Μνείες», σσ. 389-390.

50 Μέντζου, *ό.π.*, σ. 76 αρ. 179.

51 Μεϊμάρη - Μπακιρτζή, *Επιγραφές*, σσ. 30-31 αρ. 22, πίν. VI.

κρατορίας, όπως ήταν για παράδειγμα οι μεγάλες πόλεις των ανατολικών επαρχιών. Στις περιοχές αυτές ταλαντούχοι αρχιτέκτονες, προικισμένοι καλλιτέχνες που είχαν σχέση με τις διακοσμητικές τέχνες και απλοί τεχνίτες όλων των ειδικοτήτων ήταν εντελώς απαραίτητοι. Αυτό προκύπτει με βεβαιότητα από πολλές αναφορές σε κείμενα, κυρίως περιγραφές ναών αλλά και επιστολές, όπου διαφαίνεται η πρόθεση και η σφοδρή επιθυμία διάφορων αξιωματούχων, υπεύθυνων για την ανέγερση εκκλησιαστικών κτηρίων, να βρεθούν και να προσληφθούν οι αξιότεροι τεχνίτες και καλλιτέχνες, ικανοί να φέρουν το καλύτερο δυνατό οικοδομικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.[52] Προκύπτει όμως επίσης και από τα ίδια τα μνημεία που έχουν διασωθεί. Έχει παρατηρηθεί π.χ. ότι στην περιοχή της αρχαίας Παλαιστίνης η οικοδόμηση και η διακόσμηση πολλών μοναστηριακών συγκροτημάτων έγιναν με βάση ευφυώς οργανωμένο σχεδιασμό, για τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν ταλαντούχοι αρχιτέκτονες και τεχνίτες διάφορων ειδικοτήτων, εκπαιδευμένοι με υψηλές προδιαγραφές. Άλλοι απ' αυτούς ήταν ντόπιοι και άλλοι είχαν μετακληθεί από άλλες περιοχές.[53]

Ας θυμηθούμε και τις παρατηρήσεις που κάναμε λίγο πριν για τις περιοχές όπου η λατομία και η επεξεργασία του μαρμάρου ήταν τέχνη παραδοσιακή, στην οποία οφειλόταν κατά ένα μεγάλο μέρος η οικονομική τους ευημερία. Είναι πολύ πιθανόν ότι εκεί η οργάνωση πολυμελών συνεργείων ενισχυόταν από μεγάλα και φιλόδοξα αυτοκρατορικά σχέδια, όπως δείχνουν οι πολυτελείς εκκλησίες που οικοδομήθηκαν σε περιοχές όπως η Συρία και η Παλαιστίνη μέσα στα πλαίσια της αυτοκρατορικής θρησκευτικής πολιτικής. Εξαγωγή μαρμάρινων μελών από περιοχές όπου υπήρχαν ακμάζοντα παλαιοχριστιανικά λατομεία (Προκόννησος, Δοκίμιο, Αφροδισιάς, Κάρυστος, Θάσος) διαπιστώνεται από τα σημάδια των τεχνιτών που τα συνοδεύουν (συνήθως γράμματα ή μονογράμματα) και που έχουν βρεθεί σε μεγάλο αριθμό, σε ανατολικές και δυτικές επαρχίες του κράτους. Πολλά από τα γλυπτά αυτά είναι εκτελεσμένα με προκοννήσιο μάρμαρο και φέρουν σημάδια όμοια με της πρωτεύουσας, μαρτυρώντας εκτεταμένη εξαγωγή του προκοννήσιου λίθου. Ίσως μπορούν να ερμηνευτούν ως τα αρχικά του επικεφαλής του εργαστηρίου, οπότε η συχνότητα και η χρονική τους διάρκεια είναι δυνατόν να θεωρηθούν μάρτυρες για την εξάπλωση της παραγωγής εργαστηρίων της πρωτεύουσας.[54] Μπορεί να υποθέσει κανείς εξαγωγές έτοιμων κομματιών ή ημιτελών μελών που συνοδεύονταν από γλύπτες, οι οποίοι στη συνέχεια συνεργάζονταν με ντόπιους συναδέλφους τους· ή

---

52 Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες», σσ. 300, 301, 303-305. Βλ. και σ. 307 κ.ε.

53 Tzaferis, "Monks and Monasteries", σσ. 50-51.

54 Deichmann, *Ravenna* II, 2, σσ. 206-230. Sodini, "L'artisanat urbain", σσ. 76-78. Του ίδιου, "Marques de tâcherons". Πρβλ. και του ίδιου, "Le commerce des marbres".

ακόμη να υποθέσει ότι γλύπτες μετακινούνταν από την πρωτεύουσα, και εκεί που πήγαιναν χρησιμοποιούσαν ντόπιο υλικό. Όλοι αυτοί οι συνδυασμοί μπορούν ασφαλώς να χρησιμοποιηθούν ως μάρτυρες για τη μεγάλη ανάπτυξη της τέχνης της γλυπτικής στην πρωτεύουσα κατά την παλαιοχριστιανική εποχή. Παράλληλα, διαπιστώνονται τοπικά εργαστήρια γλυπτών και άλλων τεχνιτών του μαρμάρου, η δουλειά των οποίων είναι τελείως διαφορετική από εκείνη των μαρμαραρίων της Κωνσταντινούπολης.[55] Για τους καλλιτέχνες των μαρμάρινων διακοσμήσεων μαρτυρούν επίσης, όπως τονίστηκε και παραπάνω,[56] αρκετές επιγραφές με υπογραφές τους, προερχόμενες κυρίως από τις ανατολικές περιοχές της αυτοκρατορίας· όμοια μαρτυρούν και ορισμένες ταφικές ή αφιερωματικές επιγραφές, χρονολογούμενες στην όψιμη αρχαιότητα, μέχρι και τον 6ο μ.Χ. αι., στις οποίες αναφέρεται το όνομα και το επάγγελμα του τεχνίτη.[57]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τρεις επιγραφές του β′ τετάρτου του 4ου μ.Χ. αι., χαραγμένες σε βάσεις αγαλμάτων, που προέρχονται από την Αφροδισιάδα και αναφέρονται στους γλύπτες των χαμένων σήμερα έργων. Στις δύο από τις επιγραφές αυτές αναγράφεται το ίδιο όνομα, ο Φλάβιος Ζήνων, συνοδευόμενο από τους τίτλους *ἀρχιερεὺς καὶ κόμης*. Ο Φλάβιος Ζήνων υπογράφει και αναθέτει συγχρόνως: *Ἐποίει καὶ ἀνέθηκεν τῇ πατρίδι*. Στην τρίτη επιγραφή αναφέρεται ένας *διασημότατος Φλάβιος Ἀνδρόνικος*, ο οποίος *ἐποίει καὶ ἐδωρήσατο τῇ πατρίδι*. Οι δύο αυτοί γλύπτες υπογράφουν και σε βάσεις αγαλμάτων που βρέθηκαν στη Ρώμη, χρησιμοποιώντας επίσης τον όρο *ἐποίει*. Εκείνο που κυρίως έχει σημασία για το θέμα που μας ενδιαφέρει εδώ, είναι ότι δύο ιδιώτες εμφανίζονται κατά τον 4ο αι. να ανεγείρουν δημόσια μνημεία στην Αφροδισιάδα, πράγμα που είναι γνωστό από ελάχιστες άλλες επιγραφές της πόλης. Εκφράστηκε λοιπόν η υπόθεση ότι οι δύο γλύπτες είχαν τη δυνατότητα να αναλάβουν μια τέτοια δραστηριότητα, ακριβώς επειδή οι ίδιοι είχαν την ευθύνη για την παραγωγή των συγκεκριμένων έργων. Πιθανότατα ήταν οι ιδιοκτήτες των εργαστηρίων που τα δημιούργησαν. Προκύπτει έτσι το θέμα της κοινωνικής θέσης των δύο γλυπτών, όπως αυτή απορρέει από την ίδια την πράξη της ανάθεσης, αλλά και από τους τίτλους τους. Οι τίτλοι *κόμης* και *διασημότατος*, ενδεικτικοί αυτοκρατορικής περισσότερο παρά τοπικής διάκρισης, είναι η μοναδική φορά που χαρακτηρίζουν ιδιώτες πολίτες, γεγονός που θα πρέπει να αποδοθεί σ' αυτό που οι δύο άνδρες είχαν κοινό, δηλαδή το επάγγελμά τους. Η εποχή ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή για

---

[55] Sodini, "L'artisanat urbain", σ. 78 . Πρβλ. Deichmann, *Ravenna* II, 2, σσ. 228-229.

[56] Βλ. εδώ, σ. 14-18.

[57] Robert, «Épitaphes et acclamations», σ. 28 κ.ε.



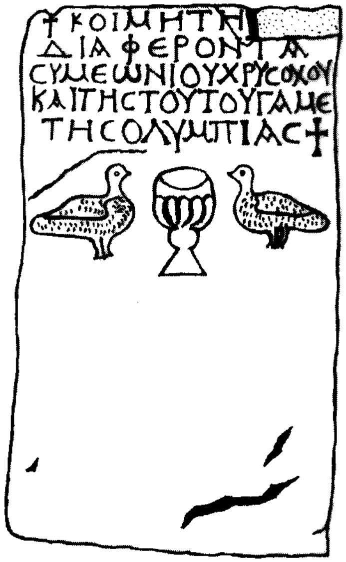
Εικ. 8:
Ανάγλυφο στο Εθνικό Μουσείο της Νεάπολης, με παράσταση εργαστηρίου μεταλλοτεχνίας (από Gummerus, "Darstellungen", εικ. 4).

τις κάθε είδους οικοδομικές και διακοσμητικές ειδικότητες – η οικοδομική δραστηριότητα του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου ήταν σε μεγάλη έξαρση. Είναι πιθανόν ότι οι δύο γλύπτες απέκτησαν την αυτοκρατορική εύνοια ακριβώς εξαιτίας του επαγγέλματός τους, οπότε και εξηγείται γιατί αυτοί το αναφέρουν με υπερηφάνεια στις επιγραφές που σχολιάσαμε.[58]

Τα αστικά κέντρα ήταν επίσης εκείνα στα οποία η εμπορική διακίνηση αντικειμένων που ήταν προϊόντα καλλιτεχνικής εργασίας, όπως π.χ. κοσμημάτων, ξυλόγλυπτων αντικειμένων κ.λπ., θα έβρισκε πρόσφορο έδαφος (εικ. 8, 9). Αυτό αποδεικνύεται και από τα ανασκαφικά δεδομένα που έρχονται καθημερινά στο φως.[59] Για παράδειγμα, οι τελευταίες ανασκαφές στο Caričin Grad (Justiniania Prima) έφεραν στο φως

[58] Roueché - Erim , "Sculptors", σ. 103 κ.ε. Roueché, *Aphrodisias* , σ. 25 κ.ε.

[59] Βλ. γενικά για τα εργαστήρια των παλαιοχριστιανικών πόλεων, καθώς και για το ρόλο και τη σημασία τους στην αστική κοινωνία της εποχής Sodini, "L'artisanat urbain", σ. 111 κ.ε.



Εικ. 9:
Επιτύμβια στήλη του χρυσοχόου Συμεωνίου και της γυναίκας του, από την παλαιοχριστιανική πόλη των Φθιωτίδων Θηβών (από *ΑΔ*, 40 (1985), Χρον. 218, πίν. 218).

πολλά στοιχεία που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι κατά τον 6ο αι. σε όλο τον χώρο εκτός των τειχών της πόλης ήταν συγκεντρωμένα εργαστήρια στα οποία δούλευαν τεχνίτες διάφορων ειδικοτήτων.[60] Τέτοια ανασκαφικά στοιχεία είναι τα αρχιτεκτονικά λείψανα, αλλά κυρίως ο μεγάλος αριθμός εργαλείων, ειδικών για την άσκηση διάφορων τεχνών. Έτσι, σε μια συγκεκριμένη π.χ. περιοχή της πόλης διαπιστώθηκε η ύπαρξη πολλών συγκεντρωμένων εργαστηρίων χρυσοχοΐας, ενός επαγγέλματος με χαρακτήρα καθαρά αστικό.[61]

Η τέχνη της χρυσοχοΐας πρέπει να ήταν από τις πιο προσοδοφόρες – η φύση του επαγγέλματος των χρυσοχόων ήταν τέτοια, ώστε να τους

---

60 *Caričin Grad* II, σσ. 293, 296, 300, 301, πίν. XLVIII, XLIX.

61 Η ύπαρξη και άλλων εργαστηρίων στη Justiniania Prima, όπως εργαστήρια στα οποία επεξεργάζονταν π.χ. τα πολύτιμα μέταλλα, το ξύλο, το σίδερο ή το δέρμα, προϋποθέτει και μια παράλληλη εμπορική δραστηριότητα των ίδιων των κατασκευαστών. Τα εργαστήρια αναπτύσσονταν κατά μήκος του δρόμου, σύμφωνα με τη γνωστή από τη ρωμαϊκή εποχή διάταξη, και κάθε τεχνίτης θα ήταν πιθανότατα συγχρόνως και έμπορος. Σε εποχές ειρήνης και οικονομικής ανάπτυξης αυτοί οι τεχνίτες-έμποροι θα πρέπει να ευημερούσαν. Παραστάσεις τέτοιων εργαστηρίων και καταστημάτων βλ. στο J. Stephens Crawford, *The Byzantine Shops at Sardis*, Cambridge, Ma. and London 1990, εικ. 36, 39. Ενδιαφέρον έχει ένας ρωμαϊκός ταφικός βωμός κατασκευαστή και εμπόρου μαχαιριών στο Μουσείο του Βατικανού: στη μια πλευρά του βωμού παριστάνονται αγοραστής και πωλητής σε ένα εντελώς «φωτογραφικό» στιγμιότυπο, ενώ ο πωλητής, που είναι συγχρόνως και ο κατασκευαστής των μαχαιριών, απεικονίζεται την ώρα της δουλειάς του στο αριστερό μέρος του αναγλύφου, βλ. Gummerus, "Darstellungen", σ. 78, εικ. 7, 8, και J. Stephens Crawford, *ό.π.*, εικ. 37, 38.

φέρνει συχνά σε επαφή και συναλλαγή με στρώματα τόσο της κοσμικής όσο και της εκκλησιαστικής εξουσίας. Από αναφορές χρυσοχόων σε παλαιοχριστιανικά κείμενα προκύπτουν κάποιες πληροφορίες. Σε ένα χωρίο π.χ. του *Βίου τοῦ Ἰωάννου Καλυβίτου*, του 5ου μ.Χ. αι., γίνεται λόγος για μία παραγγελία ευαγγελίου σε χρυσοχόο: *Λαβὼν δὲ ἐκεῖνος πεντακόσια νομίσματα καὶ λίθους πολυτελεῖς καὶ μαργαρίτας, κατεσκεύασε τὸ εὐαγγέλιον.*[62] *Νόμισμα* είναι ο *solidus*, το χρυσό δηλαδή νόμισμα, και το χωρίο είναι μια άμεση μαρτυρία για το πόσο ακριβά κόστιζαν τέτοια πολύτιμα αντικείμενα.[63] Σε χωρία άλλων κειμένων γίνεται λόγος για παραγγελίες χρυσών σταυρών σε χρυσοχόους. Οι παραγγελίες αυτές γίνονται εκ μέρους υψηλών αξιωματούχων, με σκοπό να δωρηθούν οι σταυροί στην εκκλησία.[64]

Μια μαρτυρία, τέλος, για μαθητεία ευφυούς, όπως αναφέρεται στο κείμενο, νέου κοντά σε χρυσοχόο για εκμάθηση της τέχνης, βρίσκουμε στον *Λειμῶνα* του Ιωάννη Μόσχου, από τις αρχές του 7ου αι.[65]

Η Κωνσταντινούπολη θα έγινε σύντομα σημαντικό κέντρο μεταλλοτεχνικής παραγωγής, όπως δείχνουν τα αντικείμενα που έχουν βρεθεί και που φέρουν αυτοκρατορικές σφραγίδες του 4ου και 5ου αι. Από ανάλογα ευρήματα συμπεραίνουμε επίσης ότι υπήρχαν ακμάζοντα εργαστήρια στη Συρία, την Αλεξάνδρεια, τη Ρώμη, καθώς και στις περιοχές του Ιλλυρικού (όπως στο Σίρμιο, τη Ναϊσσό ή τη Θεσσαλονίκη).[66] Ένας σπουδαίος καλλιτέχνης από τη Θεσσαλονίκη ήταν ο Παυσίλυπος, ο οποίος υπογράφει το θαυμάσιο ασημένιο πιάτο που αποκαλύφθηκε στην πόλη Augst της Ελβετίας (εικ. 10), με σκηνές από τη ζωή του Αχιλλέα (μετά τα μέσα του 4ου αι.).[67] Η γνωστή επίσης ασημένια λειψανοθήκη του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης με παραστάσεις χριστιανικού περιεχομένου, που βρέθηκε κοντά στο χωριό Νέα Ηράκλεια Χαλκιδικής[68] και χρονολογείται στην εποχή του Μεγάλου Θεοδοσίου, αποδίδεται σε εργαστήριο τορευτικής της ίδιας πόλης, που ήκμαζε κα-

---

62 Μέντζου, *Συμβολαί*, σ. 77 αρ. 186.

63 Μια πρόσφατη γενική μελέτη πάνω στη χρηματική αξία εκκλησιαστικών αντικειμένων κατά την παλαιοχριστιανική εποχή βλ. Mundell Mango, *The Monetary Value*.

64 Μέντζου, *ό.π.*, αρ. 187, 187α. Βλ. σχετικά με την κατασκευή εκκλησιαστικών αντικειμένων και Sodini, "L'artisanat urbain", σ. 95, όπου και βιβλιογραφία.

65 Μέντζου, *ό.π.*, αρ. 187α.

66 Για τον προβληματισμό και τις υποθέσεις σχετικά με τα κέντρα παραγωγής βλ. Sodini, *ό.π.*, σσ. 96-97.

67 Μπακαλάκη, «Παυσιλύπου Θεσσαλονίκης», και του ίδιου, «ΠΑΥΣΙΛΥΠΟΣ von Thessalonike», όπου και βιβλιογραφία. Βλ. και Guarducci, *Epigrafia* III, σσ. 497-498, εικ. 201. Βλ. επίσης Cameron, "Observations", σσ. 182-183, όπου και άλλες επιγραφές σε ασημένια πιάτα ερμηνεύονται ως υπογραφές καλλιτεχνών.

68 Μιχαηλίδη, «Λειψανοθήκη», σσ. 48-49, εικ 1. Panayotidi-Grabar, "Un reliquaire", σσ. 33-38, εικ. 1-12. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, στον τόμο *Θεσσαλονίκη, Ιστορία και Τέχνη* (Έκθεση Λευκού Πύργου), Αθήνα 1986, σ. 42, πίν. 29.



Εικ. 10:
Η υπογραφή του Παυσιλύπου στο ασημένιο πιάτο της πόλης Augst (από Guarducci, *Epigrafia* III, εικ. 201).

τά την εποχή αυτή και που συνδεόταν άμεσα με τα αντίστοιχα εργαστήρια της ίδιας εποχής στην Κωνσταντινούπολη.[69] Σε εργαστήριο τορευτικής της Θεσσαλονίκης εκφράστηκε η υπόθεση ότι θα πρέπει πιθανόν να αποδοθεί και το γνωστό μισσόριο του Θεοδοσίου.[70]
Ένα άλλο επάγγελμα που θα μπορούσε να θεωρηθεί καλλιτεχνικό είναι το επάγγελμα του καλλιγράφου. Στην επιστολή του Μ. Κωνσταντίνου προς τον Ευσέβιο *Περὶ κατασκευῆς θείων βιβλίων*, δίνεται εντολή από τον αυτοκράτορα να γραφούν σε πολλά αντίτυπα οι θείες Γραφές *ὑπὸ τεχνιτῶν καλλιγράφων καὶ ἀκριβῶς τὴν τέχνην ἐπισταμένων*,[71] ενώ από μια ταφική παλαιοχριστιανική επιγραφή, προερχόμενη από τη Βηρυττό, μαθαίνουμε για μια γυναίκα που ασκούσε το επάγγελμα της καλλιγράφου (*Σῶριν Μεταξίας καλλιγραφίσσας...*).[72] Η τέχνη της καλλιγραφίας ασκούνταν στις μονές αλλά και σε αστικά κέντρα (υπήρχαν και τα σχετικά εργαστήρια που ονομάζονταν *καλλιγραφεῖα*) και πρέπει να είχε αρκετή ζήτηση. Μ' αυτήν οι καλλιγράφοι κάλυπταν, όπως φαίνεται από διάφορες γραπτές αναφορές, άνετα τις βιοποριστικές τους ανάγκες. Έτσι, σε αγιολογικά κείμενα γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένους καλλιγράφους, οι οποίοι με την τέχνη τους όχι μόνο κατάφερναν να ζουν, αλλά είχαν και περίσσευμα, το οποίο προσέφεραν *τοῖς δεομένοις*.[73] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το παρακάτω χωρίο στο κείμενο *Βίος Πορφυρίου Γάζης*, από τις αρχές του 5ου αι.: *Κατ' ἐκεῖνον δὲ τὸν καιρόν, συνέβη κἀμὲ ἐκ τῆς 'Ασίας καταπλεῦσαι χάριν τοῦ προσκυνῆσαι τοὺς σεβασμίους τόπους, καὶ γενόμενος ἐν αὐτοῖς διέτριψα πολὺν χρόνον, τρεφόμενος ἐκ τοῦ ἐμοῦ ἐργοχείρου· εἶχον γὰρ τὴν τοῦ*

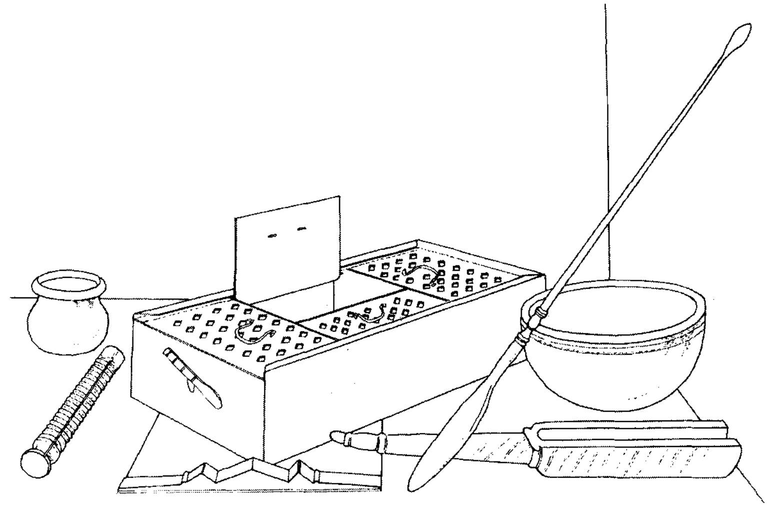
69 Panayotidi-Grabar, ό.π., σσ. 40-42.

70 Τσιτουρίδου, «Το μισσόριο του Θεοδοσίου», σ. 167 κ.ε. Η υπόθεση αμφισβητείται από τον A. Grabar, βλ. Panayotidi-Grabar, ό.π., σ. 42 σημ. 16.

71 Μέντζου , *Συμβολαί*, σ. 31 και σημ. 1.

72 Mentzu-Meimare, «Η παρουσία της γυναίκας», σ. 438 αρ. 91.

73 Μέντζου, ό.π., σ. 31 αρ. 43 και σημ. 3.



ΕΙΚ. 11:
Σύνεργα ζωγράφου από τάφο στη Γαλλία (από Ling, *Roman Painting*, εικ. 230).

καλλιγράφου τέχνην.[74] Μια τέχνη, λοιπόν, με την οποία μπορούσε κανείς να βγάλει, όπως φαίνεται, άνετα το ψωμί του, ακόμα κι αν βρισκόταν έξω από τον τόπο διαμονής του.

Πολύ ενδιαφέρουσες είναι οι πληροφορίες που προκύπτουν από διάφορες πηγές για γυναίκες και άνδρες που ασκούσαν μία από τις σπουδαιότερες τέχνες, την τέχνη της ζωγραφικής.[75] Σημαντικά στοιχεία παρέχουν τα ανασκαφικά ευρήματα, όπως είναι για παράδειγμα ένας τάφος ζωγράφου, του 3ου μ.Χ. αι., που αποκαλύφθηκε στη Γαλλία (St. Médard-des-Prés). Μέσα στον τάφο αυτό, εκτός από περίπου ογδόντα γυάλινα αγγεία, πολλά από τα οποία περιείχαν ίχνη χρωμάτων, βρέθηκαν και διάφορα σχετικά με τη ζωγραφική αντικείμενα (εικ. 11, 12). Ανάμεσά τους ένα μεγάλο κουτί για χρώματα και ένα είδος κοχλιαρίου – σύνεργο απαραίτητο για τη ζωγραφική με έγκαυση. Άλλα σύνεργα από τον ίδιο τάφο θεωρήθηκαν δηλωτικά ζωγραφικής με τέμπερα.[76]

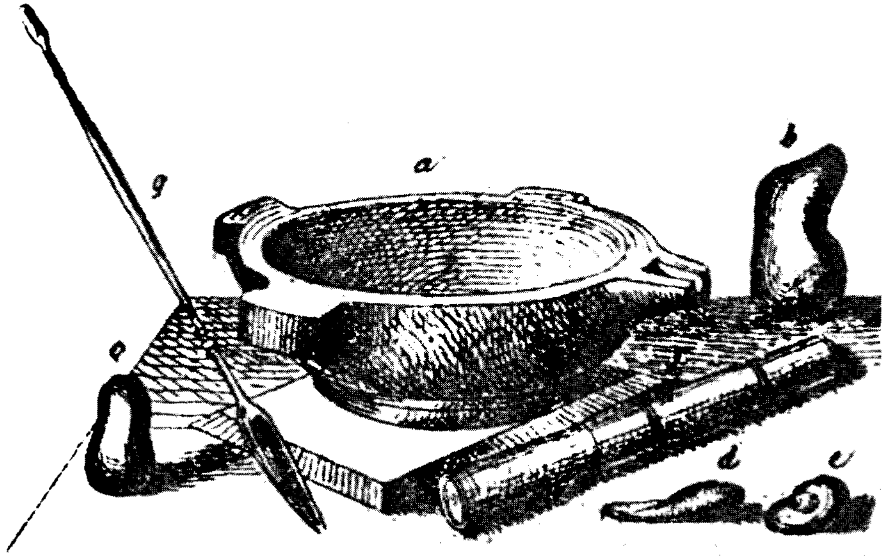
Παρόμοια αντικείμενα έχουν φέρει στο φως ανασκαφές και άλλων περιοχών. Σε έναν τάφο π.χ. του 4ου αι. που αποκαλύφθηκε στο Βέλγιο

---

74 *Ό.π.*, αρ. 42.

75 Συγκεντρωμένες παρατηρήσεις για ζωγράφους της ρωμαϊκής περιόδου βλ. στον Ling, *Roman Painting*, σσ. 212-220.

76 Shreiber, *Bilderatlas*, πίν. VIII, 7. Blümner, *Technologie* IV, σσ. 457-459, εικ. 66-67. Borda, *La pittura*, σσ. 383-384 . Ling, *ό.π.*, σ. 211, εικ. 230.



ΕΙΚ.12:
Σύνεργα ζωγράφου από τάφο στη Γαλλία (από Schreiber, *Bilderatlas*, πίν. VIII, 7a).

(Herne-St-Hubert) βρέθηκαν διάφορα σύνεργα και παραπάνω από εκατό κομμάτια από υπολείμματα χρωμάτων. Στα ευρήματα περιλαμβάνονται κυλινδρικά μεταλλικά σκεύη (εικ. 13) που χρησίμευαν για προετοιμασία ζωγραφικής με λάδι (ελαιογραφία).[77] Η ανασκαφή ενός άλλου τάφου στη Γερμανία, κοντά στη Φρανκφούρτη (Nida-Heddernheim), έφερε στο φως πολλά κυλινδρικά σκεύη, επίσης σύνεργα ζωγράφου (εικ. 14).[78]

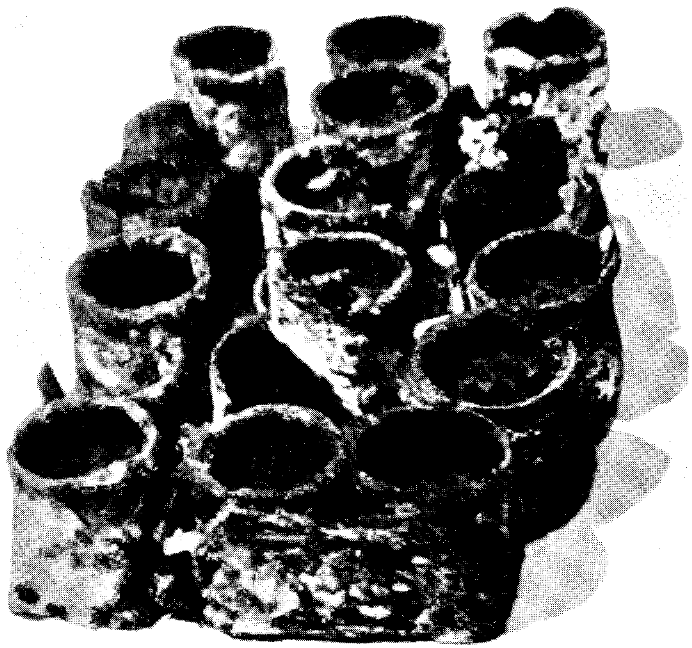
Αξίζει να θυμηθούμε (κι ας είναι πρωιμότερες από την εποχή που εξετάζουμε) δύο τοιχογραφίες από την Πομπηία, στις οποίες εικονίζονται γυναίκες ζωγράφοι με τα σύνεργα της δουλειάς τους (τρίποδες, παλέτες ή κουτιά με χρώματα) να ζωγραφίζουν στο εργαστήρι τους, παρακολουθούμενες συνήθως από κάποια άλλα νεαρά πρόσωπα, που θα μπορούσαν να είναι μαθητές τους (εικ. 15, 16).[79] Σε μια άλλη παρά-

---

77 Borda, *ό.π.*, σ. 386 . Ling, *ό.π.*, σ. 211.

78 Ling, *Roman Painting*, σ. 211, εικ. 231. Για παρόμοια ευρήματα σε αρχαιολογικούς χώρους, που αφορούν στην κατά χώραν εργασία των ζωγράφων, βλ. *ό.π.*

79 Schreiber, *Bilderatlas*, πίν. VIII, 4, 8 και IX, 3. Blümner, *Technologie* IV, σσ. 459-460,



Εικ. 13:
Σύνεργα ζωγράφου από τάφο στο Βέλγιο (από Borda, *La pittura,* εικ. σ. 386).



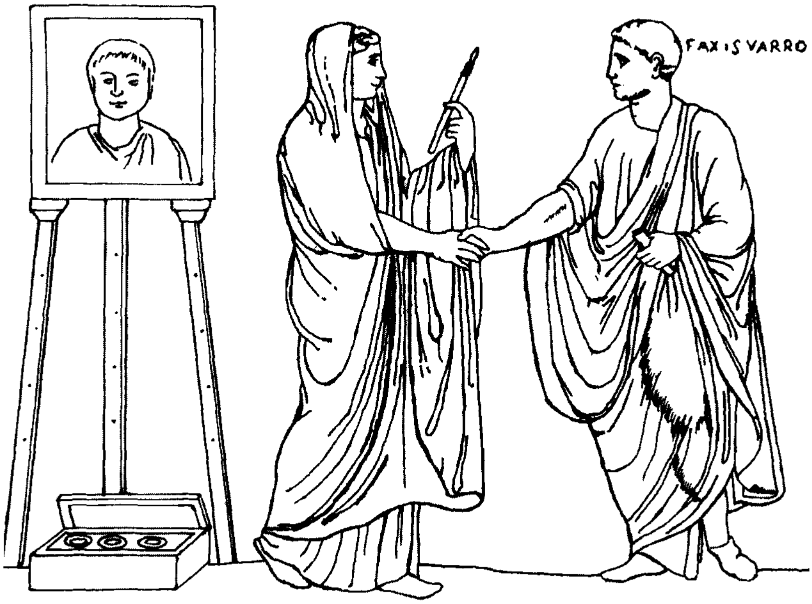
Εικ. 14:
Σύνεργα ζωγράφου από τάφο στη Γερμανία (από Ling, *Roman Painting,* εικ. 231).



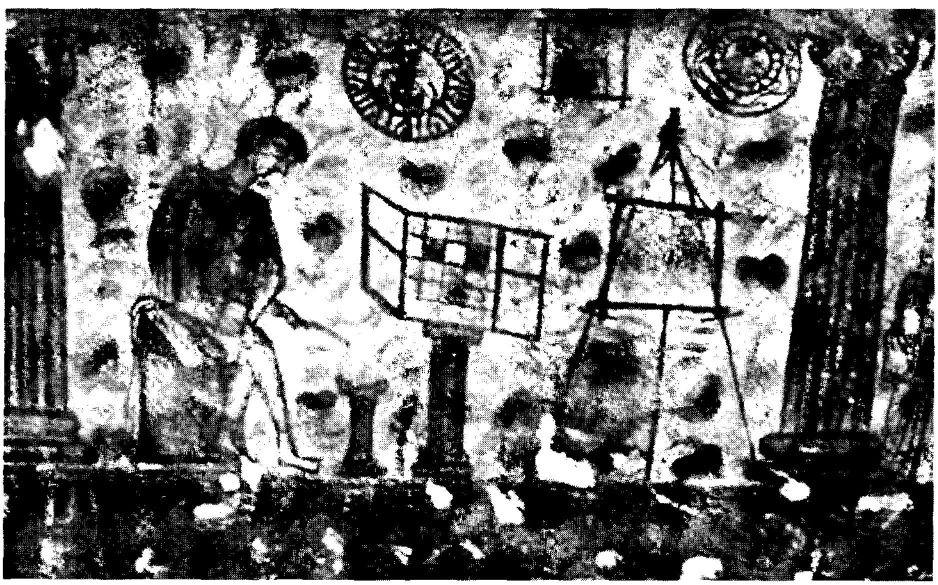
Εικ. 15:
Τοιχογραφία με παράσταση γυναίκας ζωγράφου από την Πομπηία, VI. 14, 42 (από Blümner, *Technologie IV*, εικ. 69).



Εικ. 16:
Τοιχογραφία με παράσταση γυναίκας ζωγράφου από την Πομπηία VI. I, 10, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νεάπολης (από Ling, *Roman Painting*, εικ. 232).



Εικ. 17:
Χαμένο σήμερα ανάγλυφο με παράσταση γυναίκας ζωγράφου (από Blümner, *Technologie IV*. εικ. 72).



Εικ. 18:
Σαρκοφάγος από το Kerch με εργαστήριο ζωγράφου (από *Borda, La pittura*, εικ. σ. 387).

σταση ενός χαμένου σήμερα αναγλύφου απεικονίζεται ένα έτοιμο πορτραίτο, στημένο ακόμη στον τρίποδα –κάτω από τον οποίο υπάρχει ανοιχτό το κουτί των χρωμάτων– και δεξιά η ζωγράφος, κρατώντας με το ένα χέρι το πινέλο και έχοντας το άλλο χέρι σε χειραψία με έναν άνδρα (εικ. 17).[80] Ερμηνεύτηκε ως ταφικό ανάγλυφο ενός ζευγαριού στο οποίο η σύζυγος ασκούσε το επάγγελμα του ζωγράφου· θα μπορούσε όμως επίσης η σκηνή να απεικονίζει και τη στιγμή της παράδοσης από τη ζωγράφο σε κάποιον πελάτη της του τελειωμένου πορτραίτου του.[81]

Παρόμοιες παραστάσεις ζωγράφων έχουν διασωθεί και από οψιμότερη εποχή. Σε μια σαρκοφάγο από το Kerch, όχι αρχαιότερη από τον 4ο αι., παριστάνεται εργαστήριο ζωγράφου που δουλεύει με την εγκαυστική τεχνική (εικ. 18),[82] ενώ σε μία από τις παραστάσεις του κώδικα του Διοσκουρίδη (6ος μ.Χ. αι.) απεικονίζεται ένας ζωγράφος να ζωγραφίζει με μεγάλη προσοχή έναν μανδραγόρα τον οποίο κρατά μια γυναικεία μορφή (προσωποποίηση της Εύρεσης) (εικ. 19, 20).[83]

Γυναίκες ζωγράφοι αναφέρονται και στα κείμενα. Για παράδειγμα, από ένα συριακό κείμενο του Ιωάννη Εφέσου, που γράφηκε τον 6ο μ.Χ. αι., πληροφορούμαστε για μια «φτωχή χήρα γυναίκα» που ζούσε ζωγραφίζοντας ή διδάσκοντας ζωγραφική σε νέους. Ο χαρακτηρισμός της γυναίκας ως φτωχής μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν κέρδιζε αρκετά χρήματα από την άσκηση της τέχνης της. Φαίνεται όμως ότι σ' αυτό έπαιζε ρόλο και το γεγονός ότι ήταν χήρα και απροστάτευτη, με αποτέλεσμα ορισμένοι να την εκμεταλλεύονται. Έτσι εμφανίζονται στο κείμενο δύο μαθητές της, οι οποίοι, μετά από μακρά μαθητεία κοντά της και αφού ολοκλήρωσαν τη σπουδή τους, έφυγαν χωρίς να πληρώσουν τη ζωγράφο.[84]

εικ. 68-69. Ehlich, *Bild und Rahmen*, σ. 76 , εικ. 26, 27. Ling, *ό.π.*, σ. 211, εικ. 232. *Pompei, Pitture e mosaici*, vol. IV, Regio VI, 1, Roma 1993, σ. 75, εικ. 46, και vol. V, Regio VI, 2, Roma 1994, σ. 414, εικ. 9.

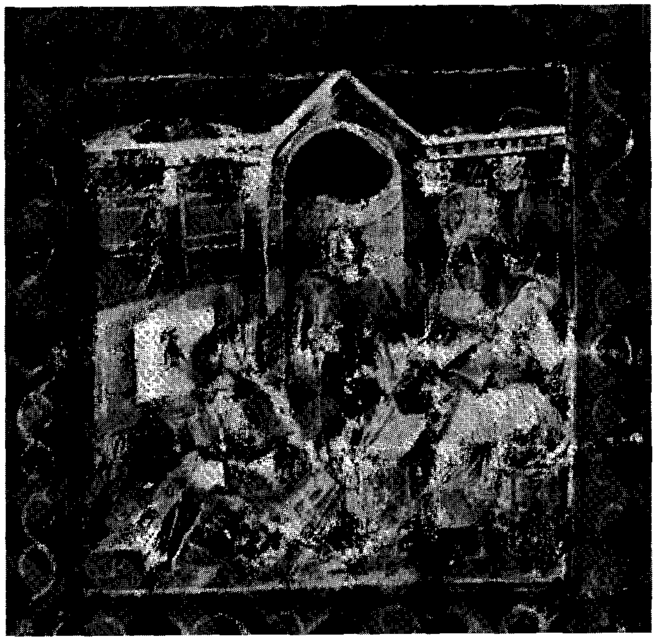
80 Blümner, *Technologie* IV, σ. 463, εικ. 72. Ehlich, *Bild und Rahmen*, σ. 78, εικ. 29.

81 Μνείες για ανάθεση σε ζωγράφο αντιγραφής ζωντανού μοντέλου γίνονται και σε κείμενα, βλ. σχετικά Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες», σ. 307. Μέντζου-Μεϊμάρη, «Απεικονίσεις», σσ. 591, 593, 600. Και άλλες παραστάσεις ζωγράφων βλ. στους Blümner, *ό.π.*, σσ. 461-463, εικ. 71, και Schreiber, *Bilderatlas*, πίν. VIII,2 (πομπηιανή τοιχογραφία, με εργαστήριο πυγμαίων ζωγράφων), Blümner, *ό.π.*, σ. 464, εικ. 73 (δακτυλιόλιθος με παράσταση σχεδιαστή), Blümner, *ό.π.*, εικ. 74, και Schreiber, *ό.π.*, πίν. IX, 4 (γυμνός νεαρός ζωγράφος που ζωγραφίζει μια ταφική στήλη, από παράσταση σε αγγείο).

82 Borda, *La pittura*, σ. 385, εικ. σ. 387 .

83 Schreiber, *ό.π.*, εικ. VIII, 3. Blümner, ό.π., σσ. 460-461, εικ. 70. Ehlich, ό.π., σσ. 77-78, εικ. 28. Weitzmann, *Manuscrits*, σ. 65, πίν. 17. Για παραστάσεις ζωγράφων στη βυζαντινή εποχή βλ. τελευταία S. Kalopissi-Verti, "Painters' portraits in Byzantine Art", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 17 (1993/94), σσ. 129-142.

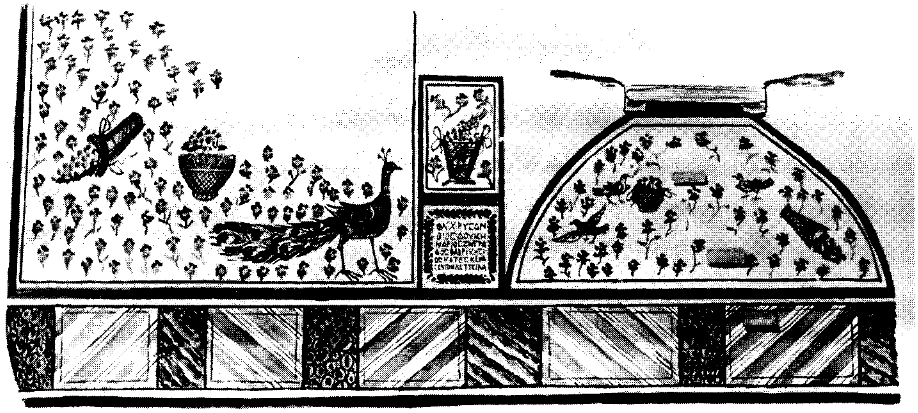
84 Ασημακοπούλου-Ατζακά, *ό.π.*, σ. 306.



Εικ.19: Μικρογραφία από τον κώδικα του Διοσκουρίδη με παράσταση ζωγράφου (από Weitzmann, *Manuscrits*, πίν. 17).



Εικ. 20: Σχεδιαστική παράσταση της μικρογραφίας της εικ. 19.



Εικ. 21:
Τοιχογραφία από τον λεγόμενο τάφο του Χρυσανθίου στις Σάρδεις (από C.H. Greenewalt, Jr., *BASOR*, 233 (1979), εικ. 3).

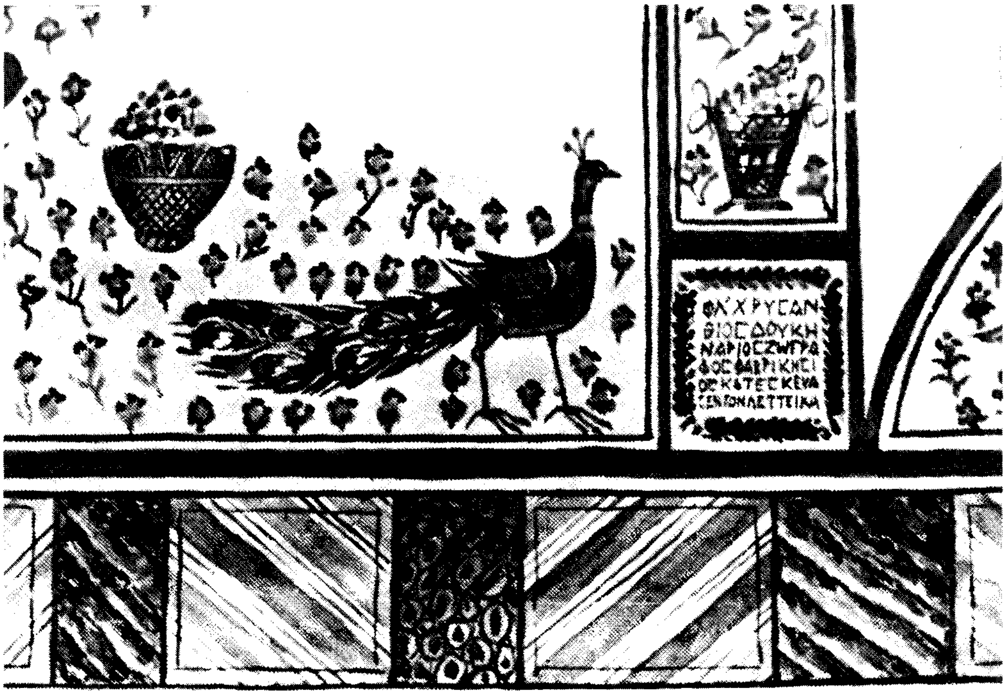
Εντελώς διαφορετική είναι η πληροφορία που προκύπτει από ένα ανασκαφικό εύρημα των τελευταίων χρόνων. Πρόκειται για έναν υπόγειο καμαρωτό τάφο που αποκαλύφθηκε στις Σάρδεις, και είναι γνωστός ως «τάφος του Χρυσανθίου».[85] Ο τάφος είναι κατάγραφος στο εσωτερικό του με θαυμάσιας ποιότητας τοιχογραφίες, στις οποίες απεικονίζονται σε ελεύθερη σύνθεση στεφάνια, άνθη, κάνιστρα και πτηνά. Τα θέματα αυτά συνοδεύονται από ελληνικές επιγραφές, στις οποίες αναφέρονται ο ιδιοκτήτης του τάφου και το επάγγελμά του, καθώς και η πληροφορία ότι αυτός κατασκεύασε τον τάφο για τον ίδιο και την οικογένειά του. Σύμφωνα λοιπόν με το κείμενο των επιγραφών, ιδιοκτήτης ήταν ο *Φλάβιος Χρυσάνθιος, δουκενάριος φαμπρικήσιος*, δηλαδή ένας υψηλός αξιωματούχος στη στρατιωτική ιεραρχία.[86] Ο Χρυσάνθιος κατείχε, όπως φαίνεται από τον τίτλο του, σημαντική θέση στα αυτοκρατορικά εργοστάσια κατασκευής όπλων, τα οποία είχαν ιδρυθεί στις Σάρδεις είτε κατά την εποχή του Διοκλητιανού ή την εποχή του Μ. Κωνσταντίνου.[87] Εκείνο που για μας έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι ότι σε μία από τις επιγραφές ο Χρυσάνθιος αποκαλείται *ζωγράφος* (εικ. 21, 22). Υποστηρίχτηκε ότι ένας άνθρωπος με τόσο υψηλή κοινω-

---

85 C.H. Greenewalt, Jr., "The Sardis Campaign of 1977", *BASOR*, 233 (1979), σσ. 4-8, εικ. 3, 4. Hanfmann, *Sardis*, σσ. 205, 208, 209, εικ. 297, όπου και άλλη βιβλιογραφία.

86 Βλ. για τους δουκενάριους C. Foss, "The Fabricenses Ducenarii of Sardis", *ZPE*, 35 (1979), σσ. 279-283.

87 Βιβλιογραφία για το θέμα αυτό, βλ. στο C.H. Greenewalt, Jr., "Sardis, 1976", *Türk Arkeoloji Dergisi*, 25 (1980), σ. 91 σημ. 4.



Εικ. 22:
Λεπτομέρεια της εικ. 21.

νική θέση δεν ήταν δυνατόν να βιοπορίζεται από τη ζωγραφική, αλλά τη χρησιμοποιούσε ερασιτεχνικά, για προσωπική του ευχαρίστηση,[88] επιθυμώντας συγχρόνως μ' αυτό να αποδείξει την αγάπη και τη φροντίδα του για την καλλιέργεια των τεχνών.[89] Σύμφωνα όμως με μια άλλη άποψη, ο Χρυσάνθιος ήταν επαγγελματίας ζωγράφος, που εργαζόταν στα εργοστάσια κατασκευής όπλων, ασχολούμενος κυρίως με τη ζωγραφική όπλων χρησιμοποιούμενων σε τελετές ("parade armor"), χωρίς να αποκλείονται και άλλες διοικητικές του αρμοδιότητες.[90] Σε περίπτωση ορθότητας της άποψης αυτής, μία ακόμη μαρτυρία προστίθεται για τη δυνατότητα που υπήρχε να ανήκουν ορισμένοι καλλιτέχνες σε υψηλά κοινωνικά στρώματα.

---

[88] Σχετική με το θέμα αυτό έρευνα για τη βυζαντινή περίοδο έχει κάνει ο Ν. Οικονομίδης, Oikonomidès, "L'artiste-amateur", σσ. 45-51.

[89] C.H.Greenewalt, Jr., *ό.π.*, σσ. 5-6, και Hanfmann, "A Painter at Sardis", σσ. 87-88 (άποψη του L. Robert). Είναι γνωστό ότι οι καλές τέχνες ασκούνταν ερασιτεχνικά και από Ρωμαίους αυτοκράτορες, Toynbee, *Artists*, σσ. 55-56.

[90] Hanfmann, "A Painter at Sardis", σ. 88. Του ίδιου, "Roman and Late Antique Sardis", σ. 27.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι οι περισσότεροι ενταγμένοι στην καλλιτεχνική παραγωγή τεχνίτες δεν κατείχαν μια σημαντική θέση στην κοινωνία της όψιμης αρχαιότητας. Θα τους ονόμαζε κανείς σωστότερα ειδικευμένους τεχνίτες παρά καλλιτέχνες, με την έννοια που δίνεται σήμερα στη λέξη. Τα κείμενα όμως και οι άλλες πηγές πληροφόρησης μαρτυρούν με σαφήνεια ότι οπωσδήποτε υπήρχαν περιπτώσεις στις οποίες αυτοί αντιμετωπίζονταν, τουλάχιστον από ανθρώπους με μόρφωση και παιδεία, ως αληθινοί καλλιτέχνες, απολαμβάνοντας ασφαλώς, μαζί με την αναγνώριση της αξίας και του ταλέντου τους, το ανάλογο κοινωνικό κύρος και μια καλή οικονομική κατάσταση. Αυτό συνέβαινε βέβαια κατά περίσταση, και ανάλογα με την περιοχή, τις ιστορικές συνθήκες, καθώς και τους κανόνες προσφοράς και ζήτησης· κατά περίσταση επίσης τους παραχωρούνταν και τα οποιαδήποτε ειδικά προνόμια εκ μέρους της κρατικής εξουσίας.**



Δακτυλιόλιθος ρωμαϊκής εποχής με παράσταση γλύπτη
που δουλεύει ένα γυναικείο πορτραίτο
(από Blümner, *Technologie* III, εικ. 29).

** Το σχέδιο των εικόνων 7 και 9, καθώς και τις ανασχεδιάσεις των εικόνων 4, 15, 17 και 20, οφείλω στην αρχαιολόγο Ε. Τσαγκαράκη, την οποία θερμά ευχαριστώ. Ευχαριστώ επίσης τη συνάδελφο Μ. Βασιλάκη για τη βοήθειά της στον έλεγχο δυσεύρετων παραπομπών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Παρατηρήσεις»: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Παρατηρήσεις σχετικά με τους τύπους υπογραφής καλλιτεχνών και τεχνιτών στην παλαιοχριστιανική εποχή συγκριτικά με την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα», *Αμητός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο*, Θεσσαλονίκη 1987, σσ. 89-99

Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες»: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες καλλιτεχνών και τεχνιτών σε κείμενα της παλαιοχριστιανικής περιόδου», *Αφιέρωμα στον Εμμανουήλ Κριαρά*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 293-311

Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Δωρητές»: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Οι δωρητές στις ελληνικές αφιερωματικές επιγραφές του Ανατολικού Κράτους στην όψιμη αρχαιότητα», *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Μουτσόπουλο*, τ. Α΄, Θεσσαλονίκη 1990, σσ. 227-267

Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη*: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη κατά την όψιμη αρχαιότητα (3ος-7ος αιώνας)*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993

Balmelle - Darmon, "L'artisan - mosaïste": C. Balmelle et J-P. Darmon, "L'artisan - mosaïste dans l'Antiquité tardive, Réflexions à partir des signatures", *Artistes, artisans*, vol. I, σσ. 235-253

Blümner, *Technologie* III, IV: H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, dritter Band, Leipzig 1884, και vierter Band, Leipzig 1887

Borda, *La pittura* : M. Borda, *La pittura romana*, Milano 1958

Cameron, "Observations": A. Cameron, "Observations on the Distribution and Ownership of Late Roman Silver Plate", *JRA*, 5 (1992), σσ. 178-185

Canivet - Darmon, "Dionysos et Ariane": P. Canivet et J-P. Darmon, "Dionysos et Ariane. Deux nouveaux chefs-d'oeuvre inédits en mosaïque, dont un signé, au Proche-Orient ancien (IIIe - IVe siècle apr. J.-C.)", *MonPiot*, 70 (1989), σσ. 1-28

Caričin Grad II: *Caričin Grad* II, *Le Quartier sud-ouest de la ville Haute (Collection de l'École Française de Rome*, n. 75), Belgrade - Rome 1990

Cutler, "The Craft of Ivory Carving": A. Cutler, "Prolegomena to the Craft of Ivory Carving in Late Antiquity and the Early Middle Ages", *Artistes, artisans*, vol. II, σσ. 431-475

Deichmann, *Ravenna* II, 2: F.W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Band II, Kommentar, 2. Teil, Wiesbaden 1976

Donderer, *Die Mosaizisten*: M. Donderer, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung*, Erlangen 1989

Ehlich, *Bild und Rahmen*: W. Ehlich, *Bild und Rahmen im Altertum*, Leipzig 1953

Guarducci, *Epigrafia* III, IV: M. Guarducci, *Epigrafia greca*, III, Roma 1974, και IV, Roma 1978

Gummerus, "Darstellungen": H. Gummerus, "Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab - und Votivsteinen", *JdI*, 28 (1913), σσ. 63-126

Hanfmann, "A Painter at Sardis": G.M.A. Hanfmann, "A Painter in the Imperial Arms Factory at Sardis", *AJA*, 85 (1981), σσ. 87-88

Hanfmann, *Sardis*: G.M.A. Hanfmann, *Sardis from Prehistoric to Roman Times*, Cambridge, Ma. and London 1983

Hanfmann, "Roman and Late Antique Sardis": G.M.A. Hanfmann, "Roman and Late Antique Sardis and the Contribution of Asia Minor to Roman Imperial Art", *Papers Presented at a Regional Symposium Sponsored by the New Haven Society of the Archaeological Institute of America*, New Haven 1986 (ed. Ch. B. Mac Clenton), σσ. 21-28

Κρητικάκου, «Μνείες»: Κ. Κρητικάκου, «Μνείες οικοδομικών επαγγελμάτων στις επιγραφές της ρωμαϊκής - παλαιοχριστιανικής Παλαιστίνης και Αραβίας», *Μελετήματα* 10, Ποικίλα (Κέντρον Ελληνικής και Ρωμαϊκής Αρχαιότητος/Ε.Ι.Ε), Αθήνα 1990, σσ. 373-395

Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Οστέινα πλακίδια*: Αικ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *'Οστέϊνα πλακίδια. Διακόσμηση ξύλινων κιβωτιδίων ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ Αἴγυπτο*, Θεσσαλονίκη 1986 (διδ. διατριβή, η οποία τυπώνεται στη σειρά εκδόσεων της Αρχαιολογικής Εταιρείας)

Ling, *Roman Painting*: R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge 1991

Μεϊμάρη - Μπακιρτζή, *Επιγραφές*: Ι. Μεϊμάρη - Χ. Μπακιρτζή, *'Ελληνικές ἐπιγραφές ὑστερορρωμαϊκῶν καὶ παλαιοχριστιανικῶν χρόνων ἀπὸ τὴ δυτικὴ Θράκη*, Κομοτηνή 1994 (Παράρτημα Θρακικής Επετηρίδας 1)

Μέντζου, *Συμβολαί*: Κ. Ρ. Μέντζου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τοῦ οἰκονομικοῦ καὶ κοινωνικοῦ βίου τῆς πρωίμου βυζαντινῆς περιόδου*, 'Εν 'Αθήναις 1975

Mentzu-Meimare, «Η παρουσία της γυναίκας»: K. Mentzu-Meimare, «'Η παρουσία τῆς γυναίκας στὶς ἑλληνικές ἐπιγραφές ἀπὸ τὸν Δ' μέχρι τὸν Ι' μ.Χ. αἰῶνα», XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/2, *JÖB*, 32.2 (1982), σσ. 433-443

Μέντζου-Μεϊμάρη, «Απεικονίσεις»: Κ. Μέντζου-Μεϊμάρη, «'Απεικονίσεις δημοφιλῶν ἁγίων», *Πρακτικὰ τοῦ Α' Διεθνοῦς Συμποσίου « 'Η καθημερινὴ ζωὴ στὸ Βυζάντιο»*, Αθήνα 1989 (Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών / Ε.Ι.Ε.), σσ. 587-602

Μιχαηλίδη, «Λειψανοθήκη»: Μ. Μιχαηλίδη, «Ἀργυρά λειψανοθήκη τοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης», *ΑΑΑ*, 2 (1969), σσ. 48-49

Μπακαλάκη, «Παυσιλύπου Θεσσαλονίκης»: Γ. Μπακαλάκη, «Παυσιλύπου Θεσσαλονίκης», *Οίνος Ισμαρικός*, Μέρος Β', σσ. 757-760

Μπακαλάκη, «ΠΑΥΣΙΛΥΠΟΣ von Thessalonike»: Γ. Μπακαλάκη, «ΠΑΥΣΙΛΥΠΟΣ von Thessalonike», *Οίνος Ισμαρικός*, σσ. 885-887

Mundell Mango, "The Monetary Value": M. Mundell Mango, "The Monetary Value of Silver Revetments and Objects Belonging to Churches, A.D. 300-700", *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium, Papers of the Symposium Held May 16-18, 1986 at The Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington, D.C.*, Washington, D.C. 1993, σσ. 123-136

Oikonomidès, "L'artiste-amateur": N. Oikonomidès, "L'artiste-amateur à Byzance", *Artistes, artisans*, vol. I, σσ. 45-51

Οίνος Ισμαρικός: Οἶνος Ἰσμαρικὸς, Μικρά μελετήματα τοῦ καθηγητῆ Γεωργίου Μπακαλάκη, Τιμητικός τόμος, Θεσσαλονίκη 1990

Panayotidi - Grabar, "Un reliquaire": M. Panayotidi et A. Grabar, "Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique", *CahArch*, 24 (1975), σσ. 33-48

Robert, "Épitaphes et acclamations": L. Robert, "Épitaphes et acclamations byzantines à Corinthe", *Hellenica*, 11/12 (1960), σσ. 21-52

Robert, "Les Kordakia de Nicée": L. Robert, "Les Kordakia de Nicée. Le Combustible de Synnada et les poissons-scies. Sur des lettres d'un métropolite de Phrygie au Xe siècle. Philologie et réalités", *JSav*, 1962, σσ. 5-74

Roueché - Erim, "Sculptors": Ch. Roueché - K. Erim, "Sculptors from Aphrodisias, Some New Inscriptions", *PBSR*, 50 (1982), σσ. 102-115

Roueché, *Aphrodisias*: Ch. Roueché, *Aphrodisias in Late Antiquity* (Journal of Roman Studies Monographs no. 5), 1989

Schreiber, *Bilderatlas*: Th. Schreiber, *Kulturhistorische Bilderatlas*, I. Altertum, Leipzig 1888

Sodini, "L artisanat urbain": J.-P. Sodini, "L'artisanat urbain à l'époque paléochrétienne (IVe - VIIe s.)", *Ktema*, 4 (1979), σσ. 71-119

Sodini, "Marques de tâcherons": J.-P. Sodini, "Marques de tâcherons inédites à Istanbul et en Grèce", *Artistes, artisans*, vol. II, σσ. 503-518

Sodini, "Le commerce des marbres": J.-P. Sodini, "Le commerce des marbres à l' époque protobyzantine", *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin,* tome I, IVe - VIIe siècle, Paris 1989, σσ. 163-186

Tzaferis, "Monks and Monasteries": V. Tzaferis, "Early Monks and Monasteries in the Holyland", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 15 (1989/90), σσ. 43-66

Τσιτουρίδου, «Το μισσόριο του Θεοδοσίου»: Α. Τσιτουρίδου, «Το μισσόριο

του Θεοδοσίου», *Κέρνος, Τιμητική προσφορά στον καθηγητή Γ. Μπακαλάκη*, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 187 - 196

Toynbee, *Artists*: J.M.C. Toynbee, *Some Notes on Artists in the Roman World* (Collection Latomus vol. VI), Bruxelles 1951

Uffler, "Fresquistes": A.-M. Uffler, "Fresquistes gallo-romains, Les bas-relief du Musée de Sens", *Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est*, 22 (1971), σσ. 393-401

Weitzmann, *Manuscrits*: K. Weitzmann, *Manuscrits gréco-romains et paléochrétiens*, N. York 1977

Robin Cormack

Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης

ΜΕ ΘΕΩΡΟΥΝ ΓΕΝΙΚΑ ΑΠΟ ΕΚΕΙΝΟΥΣ που δεν ενθαρρύνουν την έρευνα για τους βυζαντινούς καλλιτέχνες, τουλάχιστον όταν πρόκειται για την (αλόγιστη) προσπάθεια να επινοούνται ονόματα άγνωστων κατά τα άλλα δημιουργών, η ύπαρξη των οποίων δεν τεκμηριώνεται από πουθενά.[1] Αυτό δεν σημαίνει ότι αμφιβάλλω πως υπήρχαν επώνυμοι καλλιτέχνες στο Βυζάντιο ή ότι αμφισβητώ την αξία των προσπαθειών να εντοπισθεί ο τρόπος λειτουργίας της καλλιτεχνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης. Κανένας δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι οι καλλιτέχνες επιδίωκαν και ήταν σε θέση να προβάλλουν τη δουλειά τους –όπως προκύπτει από τα *Ιερά Παράλληλα* του 9ου αι. (κώδ. αρ. 923, Παρίσι-Εθνική Βιβλιοθήκη, εικ. 1)– ή ότι ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες υπέγραφαν τα έργα τους (λ.χ. ο Θεόδωρος Αψευδής υπογράφει τις τοιχογραφίες του στην



Εικ. 1: Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, *Ιερά Παράλληλα*, κώδ. αρ. 923, φ. 328β. Ο Βασίλειος αντιγράφει εικόνα.

[1] R. Cormack, *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, Variorum Reprints, London 1989, αρ. μελέτης X.



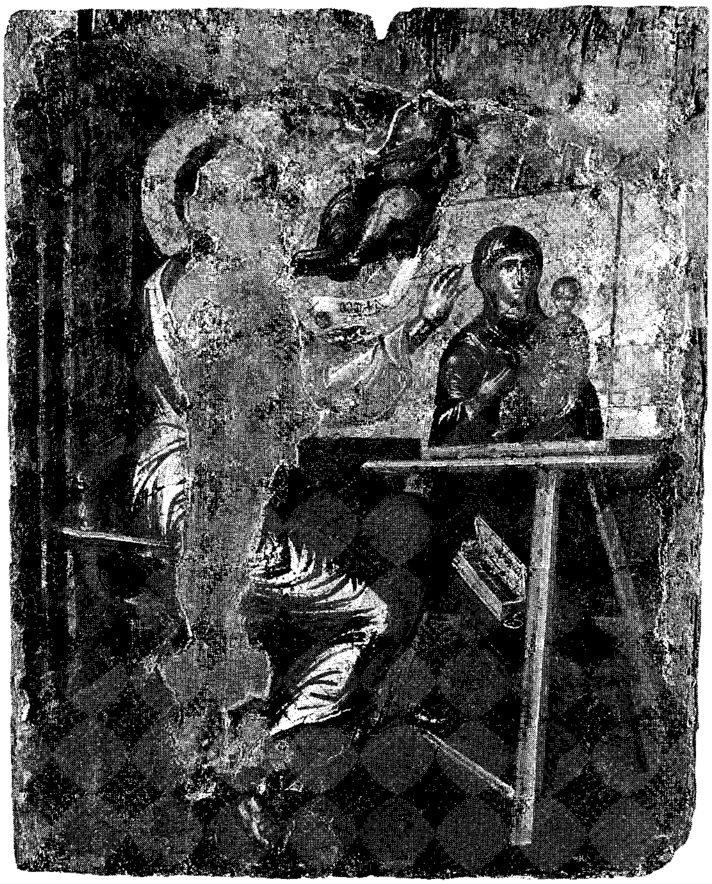
Εικ. 2:
Ιεροσόλυμα, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη, *Ομιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνού*, κώδ. Τάφου αρ. 14, φ. 106β. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία.

Εγκλείστρα του Οσίου Νεοφύτου, κοντά στην Πάφο, που χρονολογούνται στα 1183). Ωστόσο, η αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνών που υπογράφουν τα έργα τους από τον 12ο αι. και μετά δεν αποδεικνύει από μόνη της και ότι η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη αλλάζει σημαντικά από τότε.

Παρ' όλο που, πιθανότατα, οι καλλιτέχνες του Μεσαίωνα δούλευαν κυρίως εκτελώντας παραγγελίες, πάντοτε θα πρέπει να υπήρχαν «εργαστήρια», όπου παράγονταν εικόνες, καθημερινά αντικείμενα και άλλα αναμνηστικά προς πώληση. Μπορεί να αμφισβητείται αν οι κατασκευαστές παρόμοιων αντικειμένων ήταν καλλιτέχνες ή απλοί τεχνίτες, αλλά το πώς θα τους ονομάσουμε έχει οπωσδήποτε μικρότερη σημασία από άλλα ζητήματα που ανακύπτουν. Ποιος, για παράδειγμα, ανακάλυπτε τα καλλιτεχνικά ταλέντα και τα συνιστούσε στους παραγγελιοδότες; Ποια ήταν η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών; Τι είδους άνθρωποι γίνονταν καλλιτέχνες; Ποια σχέση υπήρχε μεταξύ των μοναχών-καλλιτεχνών και των επαγγελματιών-καλλιτεχνών; Και, πάνω απ' όλα, πώς μπορούμε να προσεγγίσουμε μεθοδολογικά αυτά τα ζητήματα; Σε ορισμένες περιπτώσεις θα μπορούσε κανείς να αξιοποιήσει και για την ορθόδοξη Ανατολή στοιχεία που υπάρχουν για τη Δυτική Ευρώπη,[2] συμπεραίνοντας, λ.χ., ότι οι καλλιτέχνες ήταν είτε μοναχοί, είτε ιερωμένοι, είτε λαϊκοί, και να προσπαθήσει στη συνέχεια να εντοπίσει το ειδικότερο βάρος καθεμιάς από τις τρεις αυτές ομάδες. Παρόμοιες υποθέσεις, χωρίς κάποια μέθοδο αξιολόγησης των διάσπαρτων στοιχεί-

---

2 J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, Yale University Press, New Haven and London 1992, και P. Binski, *Medieval Craftsmen. Painters*, British Museum Publications, London 1991.



Εικ. 3:
Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, εικόνα με τον ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία.

ων, μπορεί να οδηγήσουν στον εύκολο δογματισμό – έχω ακούσει να υποστηρίζουν, ανεπίσημα αλλά με πάθος, ότι οι δευτερότοκοι γιοι των Βυζαντινών ιερέων γίνονταν οπωσδήποτε καλλιτέχνες και, σε αντίστοιχο πνεύμα, ότι τα κατώτερης ποιότητας έργα προέρχονται από τα χέρια μοναχών. Λιγότερο αυθαίρετος είναι ο ισχυρισμός (για τον οποίο υπάρχουν κάποια στοιχεία) ότι πηγή πληροφοριών για καλλιτέχνες ήταν κυρίως οι επίσκοποι, οι οποίοι, λειτουργώντας και ως «ατζέντηδες», συνέστηναν συγκεκριμένους καλλιτέχνες και φρόντιζαν να τους ανατεθούν οι σχετικές παραγγελίες. Αργότερα, στην Κρήτη, όπως προκύπτει από τα αρχεία που έχουν σωθεί, ξέρουμε ότι η ζωγραφική μπορούσε να αποτελεί οικογενειακή επιχείρηση, με τον πατέρα –όπως στην περίπτωση του Αγγέλου Ακοτάντου– να κληροδοτεί στον γιο του το επάγγελμα, τα εργαλεία του εργαστηρίου κ.ο.κ.

Στο κείμενο που ακολουθεί με θέμα τον καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, εξετάζω συγκεκριμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών της Κωνσταντινούπολης και αξιολογώ τις συνέπειες μιας εμπειρικής ανάλυσης. Επιπλέον προσθέτω ορισμένες παρατηρήσεις πάνω σε δύο γνωστά κείμενα, που αφορούν συγκεκριμένους καλλιτέχνες, και αναφέρομαι στον χαρακτήρα της ερμηνευτικής τους αξίας. Μιλώντας για το πώς οι ίδιοι οι καλλιτέχνες παρουσίαζαν τον εαυτό τους στη βυζαντινή τέχνη, προτιμώ να

αναφερθώ αρχικά σε εικαστικές και όχι φιλολογικές πηγές, και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται ο ευαγγελιστής Λουκάς από δύο «συναδέλφους» του ζωγράφους.

Οι παραστάσεις στις οποίες αναφέρομαι είναι η μικρογραφία με τον ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία στον κώδικα Τάφου αρ. 14 (Ιεροσόλυμα, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη), φ. 106α με τις Λειτουργικές Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού (εικ. 2), και η εικόνα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (Γκρέκο) με το ίδιο θέμα (εικ. 3), που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη. Από αυτές μπορεί κανείς να αντλήσει εμπειρικές πληροφορίες για το εργαστήριο ενός ζωγράφου της εποχής (τη χρήση καβαλέτου, τις χρωστικές ουσίες και τα διαλυτικά, τη μορφή των πινέλων κ.ο.κ.), ενώ ένα άλλο ερώτημα που ανακύπτει, παρατηρώντας τις δύο συνθέσεις, είναι αν ο ζωγράφος φορητών εικόνων χρησιμοποιούσε ζωντανά μοντέλα ή απλώς αντέγραφε παλαιότερα πρότυπα. Στην περίπτωση πάντως του Γκρέκο, οι πληροφορίες που αντλούμε δεν είναι εμπειρικού μόνο χαρακτήρα. Στις διαφορετικές τεχνοτροπίες του πίνακα διαβλέπω τη συνειδητή προσπάθεια του Θεοτοκόπουλου να αποτυπωθεί η θέση του στην ιστορία της ζωγραφικής φορητών εικόνων. Αντιπαραθέτοντας τον παραδοσιακά βυζαντινό χαρακτήρα της εικόνας της Παναγίας που βρίσκεται πάνω στο καβαλέτο με τη μανιεριστικά δυναμική απόδοση του ευαγγελιστή Λουκά, ο νεαρός Θεοτοκόπουλος υπαινίσσεται –ίσως με κάποια ειρωνεία– την ατομικότητα του καλλιτέχνη της εποχής και την ικανότητά του να υπερβαίνει τις συμβάσεις της βυζαντινής τέχνης. Επιπλέον, το διαφορετικό ύφος στην απόδοση του καλλιτέχνη και του έργου του γεννά ένα ακόμη ερώτημα σχετικό με την εικονοπλασία του έργου. Ποιος ζωγραφίζει την εικόνα της βρεφοκρατούσας Παναγίας; Όχι, βέβαια, ο μανιεριστικά ζωγραφισμένος ευαγγελιστής Λουκάς, αλλά ο Γκρέκο, ο καλλιτέχνης με την εξαιρετική δεξιοτεχνία σε όλη την εκφραστική του γκάμα.

Ο καλλιτέχνης Γκρέκο και ο καλλιτέχνης-ευαγγελιστής Λουκάς συνυπάρχουν στον πίνακα ως «συνάδελφοι» και ως συμμέτοχοι στην προπαγάνδιση του δόγματος της Ορθοδοξίας. Μετά τη συντριβή των Εικονομάχων το 842, η άρνηση των εικόνων ισοδυναμούσε με άρνηση της ίδιας της ταυτότητας του πιστού. Οι εικόνες και η χρήση τους έγιναν έμβλημα και σύμβολο της Ορθοδοξίας, ιδιαίτερο γνώρισμα της Βυζαντινής Εκκλησίας. Μετά τον 8ο αι., οπότε πρωτοεμφανίζεται η σκηνή με τον ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία, ο χριστιανός της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μπορούσε να υποθέτει ότι η πρώτη εικόνα της βρεφοκρατούσας Παναγίας συμπίπτει χρονικά με τη συγγραφή των Ευαγγελίων. Ο απόστολος Λουκάς έστειλε στον αυτοκράτορα Θεόφιλο όχι μόνο το Ευαγγέλιό του, αλλά και μια προσωπογραφία της Παναγίας εκ του φυσικού, καθώς και άφθονες σκηνές από τη ζωή του Χριστού. Ο μύθος του απόστολου Λουκά εξασφάλιζε στις εικόνες κύ-

ρος αντίστοιχο (ίσως και ισότιμο) με τα Ευαγγέλια, προσδίδοντάς τους την ιερότητα που συνεπάγεται η ιστορία τους.[3] Αν λοιπόν οι εικόνες καθαγιάζονταν λόγω του παρελθόντος τους, το ίδιο ίσχυε και για τον καλλιτέχνη χάρη στον οποίο αναπαράγονταν η παράδοση και τα θέματα του ευαγγελιστή Λουκά.

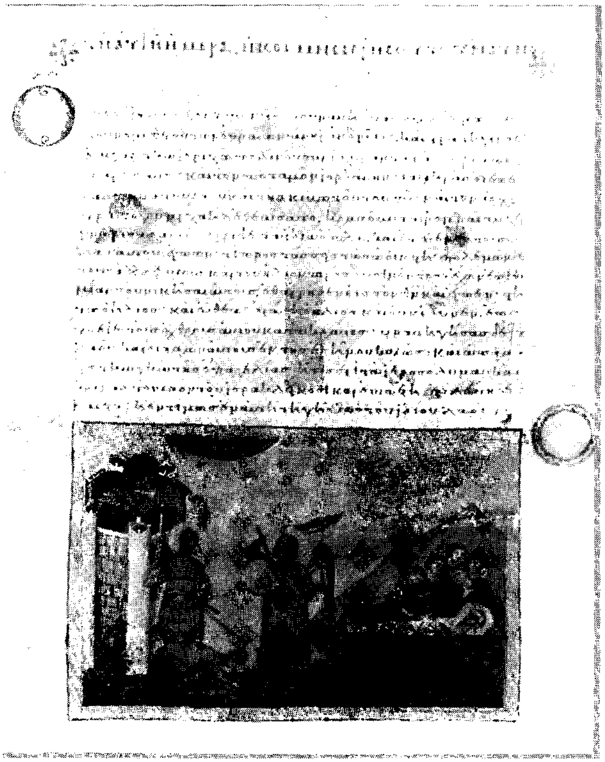
Κατά μία έννοια, επομένως, ο καλλιτέχνης που φιλοτεχνούσε την άγια εικόνα κινούνταν και ο ίδιος στη σφαίρα της αγιότητας. Προφανώς αυτός είναι και ο λόγος που συχνά υποστηρίζεται ότι το επάγγελμα του καλλιτέχνη είχε ιδιαίτερο, σχεδόν ιερατικό, κύρος στο Βυζάντιο, ότι ο καλλιτέχνης ήταν ξεχωριστό άτομο που όφειλε να καλλιεργήσει τη φυσική του κλίση. Είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς τις απαρχές της ιδέας ότι ο καλλιτέχνης έπρεπε να θυμίζει μοναχό ή να είναι μοναχός, ο οποίος θεωρούσε απαραίτητο να προσευχηθεί πριν αρχίσει να δουλεύει. Το σίγουρο πάντως είναι ότι η αντίληψη αυτή απορρέει από την έννοια της άγιας εικόνας, που εξυψώνει και τον δημιουργό της σε επίπεδο αγιότητας.

Η πιο σαφής ένδειξη για την πίστη στον ιερό χαρακτήρα της δουλειάς του καλλιτέχνη προέρχεται από τη *Σύνοδο του Στογκλάβ ή Σύνοδο των 100 Κεφαλαίων*, η οποία συνήλθε στη Μόσχα το 1551, μετά τη μεγάλη πυρκαγιά του 1547, οπότε η ανάγκη για αντικατάσταση πολυάριθμων εικόνων στις εκκλησίες της ρωσικής πρωτεύουσας πρόβαλλε επιτακτική. Με τόσο πλήθος εικόνων που έπρεπε να φιλοτεχνηθούν την εποχή εκείνη, η Σύνοδος αποφάσισε τον έλεγχο όχι μόνο της ποιότητας των έργων θρησκευτικής τέχνης, αλλά και της ιδιωτικής ζωής του δημιουργού τους. Οι επίσκοποι καλούνταν να απαγορεύσουν εικόνες ζωγραφισμένες από δασκάλους ή μαθητευόμενους που «*δεν διάγουν βίον κανονικό, αλλά ζουν με ανήθικο και θορυβώδη τρόπο*».[4] Το συγκεκριμένο γεγονός πάντως σχετίζεται με τις ιδιαίτερες συνθήκες της μεταβυζαντινής Ρωσίας και δεν αποτελεί πρόσφορο έδαφος για γενικεύσεις όσον αφορά την προσωπικότητα και τον ρόλο του βυζαντινού καλλιτέχνη. Το κύριο επιχείρημα κατά της άποψης που θεωρεί τους καλλιτέχνες του Βυζαντίου κάτι αντίστοιχο με τους ιερείς και τους μοναχούς βρίσκεται στο επίπεδο της επαγγελματικότητας που διακρίνει την τεχνική της βυζαντινής εικαστικής παράδοσης, και το οποίο δείχνει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει συνήθως να ήταν λαϊκός. Ο Γκρέκο, ανεξάρτητα αν ξεχώριζε ανάμεσα στους ζωγράφους της εποχής του για το μεγάλο ταλέντο του, διακρινόταν επίσης για την καλλιτεχνική του εμπειρία και τον υψηλού επιπέδου επαγγελματισμό του. Αντίστοιχη επαγγελματικό-

---

3 P. Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, London 1982, κυρίως στη σ. 262 και υποσημειώσεις, για το συγκεκριμένο επιχείρημα και για πηγές (ειδικότερα για τη «Νουθεσία του Γέροντος» του Γεωργίου Κυπρίου).

4 M. Duchense, *Le Stoglav ou les Cent Chapitres*, Paris 1920, και L. Ouspensky, *Theology of the Icon*, μτφρ. A. Gythiel, Crestwood N.Y. 1992, τ. Β′, ιδ. σ. 300.



ΕΙΚ. 4:
Ρώμη, Βιβλιοθήκη Βατικανού, Μηνολόγιο Βασιλείου Β΄, κώδ. αρ. 1613. Ζωγράφου Παντολέοντος, μικρογραφία για την 1η Σεπτεμβρίου, φ. 3β.

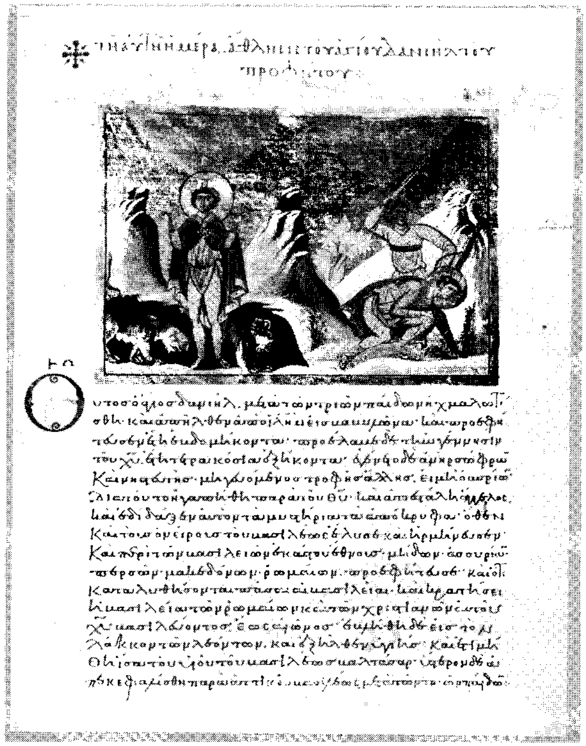
τητα θα πρέπει, λογικά, να διέκρινε και τους Βυζαντινούς προδρόμους του.

Ας φύγουμε, όμως, από τη Ρωσία του 16ου αι. και τον νεαρό Θεοτοκόπουλο και ας γυρίσουμε πίσω στον πιο πεζό κόσμο του «ανώνυμου» καλλιτέχνη, στην Κωνσταντινούπολη της βυζαντινής περιόδου. Το επόμενο βήμα θα είναι να εξετάσουμε δύο συγκεκριμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών της Κωνσταντινούπολης, πατώντας στο πιο στέρεο, οπωσδήποτε, έδαφος της εικαστικής ανάλυσης. Η πρώτη περίπτωση αφορά το πασίγνωστο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ (κώδ. αρ. 1613, Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana), που προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη των αρχών του 11ου αι. και επιτρέπει να διαγνώσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο ένας σημαντικός καλλιτέχνης μπορούσε να επιβάλει την τεχνοτροπία του στους συγχρόνους του, αλλά και στην επόμενη γενεά. Η δεύτερη περίπτωση αφορά μια μνημειακή ψηφιδωτή διακόσμηση, μέσω της εικαστικής και τεχνικής ανάλυσης της οποίας μπορεί να εντοπιστεί η ταυτότητα του καλλιτέχνη. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, το βασικό ζήτημα συνδέεται με το αν μπορούμε να αποφασίσουμε πόσοι καλλιτέχνες πήραν μέρος στην εκτέλεση της παραγγελίας, και κατ' επέκτασιν με τον αριθμό των καλλιτεχνών που δούλευαν τις συγκεκριμένες εποχές στην Κωνσταντινούπολη.

Το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ θέτει το ζήτημα του καλλιτέχνη-δημιουργού με πιο επιτακτικό τρόπο. Θεωρώ δεδομένο ότι, μετά από πολλά χρόνια διαφωνιών, ένα βασικό πρόβλημα λύθηκε επιτέλους το 1962 από τον Ihor Ševčenko.[5] Το πολυτελές αυτό ιστορημένο χειρόγρα-

[5] I. Ševčenko, «The Illuminators of Menologium Basil II», *DOP*, 16 (1962), σσ. 243-276.

φο είναι ένα Συναξάριο, με μια μικρογραφία σε κάθε σελίδα. Συνολικά, ο κώδικας που σώζεται περιλαμβάνει 430 μικρογραφίες, που φιλοτεχνήθηκαν πριν γραφτεί το κείμενο. Δίπλα σε κάθε μικρογραφία υπάρχει ένα όνομα σε γενική πτώση, το οποίο την πρώτη φορά που συναντάται συνοδεύεται από τη φράση *του ζωγράφου*. Το όνομα Παντολέων το συναντάμε πιο συχνά απ' όλα τα άλλα (εικ. 4), 79 φορές, ενώ αναφέρονται επίσης τα ονόματα Μιχαήλ των Βλαχερνών (61 φορές, εικ. 5), Γεώργιος (45 φορές, εικ. 6), Συμεών (32 φορές), Μιχαήλ ο Μικρός (67 φορές), Μηνάς (27 φορές), Νέστωρ (71 φορές) και Συμεών των Βλαχερνών (48 φορές).



Εικ. 5:
Ρώμη, Βιβλιοθήκη Βατικανού, Μηνολόγιο Βασιλείου Β', κώδ. αρ. 1613. Ζωγράφου Μιχαήλ, μικρογραφία για τη 17η Δεκεμβρίου, φ. 252.

Για πολλά χρόνια, είχε γίνει δεκτό ότι τα ελληνικά αυτά ονόματα αναφέρονταν σε ξεχωριστούς καλλιτέχνες της εποχής, και πως η γενική πτώση του ονόματός του εδήλωνε ότι η μικρογραφία δίπλα στο κάθε όνομα είχε γίνει από τον συγκεκριμένο ζωγράφο. Το πρόβλημα που παρέμενε ήταν ότι κανένας ιστορικός της τέχνης δεν είχε καταφέρει να εντοπίσει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στο ύφος καθενός από τους οκτώ αυτούς καλλιτέχνες. Εξακολουθούσαν έτσι να υπάρχουν αμφιβολίες αν μια τόσο ομοιογενής, από άποψη ύφους, καλλιτεχνική παραγωγή προερχόταν πράγματι από το χέρι οκτώ διαφορετικών προσώπων. Το 1960, ο Anatole Frolow είχε προτείνει μια ριζοσπαστική άποψη: το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' είναι έργο ενός μόνο ανώνυμου καλλιτέχνη, βασισμένου σε πρότυπα παλαιότερων καλλιτεχνών, των οποίων τα ονόματα αναγράφονταν δίπλα στις μικρογραφίες.[6] Κατά τον Frolow, τα ονόματα αντιστοιχούν σε επιφανείς καλλιτέχνες που είχαν ζήσει και δουλέψει στην

Εδώ υπάρχει όλη η, μέχρι τότε, σχετική με το θέμα φιλολογία.

6 A. Frolow, «L'origine des miniatures du Ménologe du Vatican», *ZVI*, 6 (1960), σσ. 29-42.



Εικ. 6:
Ρώμη, Βιβλιοθήκη Βατικανού, Μηνολόγιο Βασιλείου Β', κώδ. αρ. 1613. Ζωγράφου Γεωργίου, μικρογραφία για την 6η Ιανουαρίου, φ. 299.

Κωνσταντινούπολη πριν από τον 11ο αι., και το Μηνολόγιο αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, υποδειγματική καταγραφή των επιτευγμάτων τους.

Η καθοριστική παρέμβαση του Ševčenko στη σχετική συζήτηση έγκειται στον εντυπωσιακό τρόπο με τον οποίο κατέρριψε τη θεωρία του Frolow, χρησιμοποιώντας ως βάση την κωδικολογική και όχι την τεχνοτροπική ανάλυση. Μελετώντας το χειρόγραφο και διαπιστώνοντας ότι αποτελείται από 28 τεύχη των τεσσάρων φύλλων, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι σε κάθε καλλιτέχνη ανατέθηκε να ζωγραφίσει τέσσερις μικρογραφίες σε κάθε δίφυλλο. Στη συνέχεια προστέθηκε το κείμενο και ο κώδικας σταχώθηκε. Από την ανάλυση των τευχών προκύπτει ότι ο Παντολέων αφενός άρχισε τον κώδικα, επηρεάζοντας έτσι καθοριστικά το σχήμα αλλά και το ύφος των επόμενων μικρογραφιών, και αφετέρου έσπευδε να καλύψει το κενό, όταν κάποιος από τους άλλους καλλιτέχνες δεν είχε τελειώσει εγκαίρως το δικό του φύλλο. Με άλλα λόγια, ο Παντολέων ήταν ο επικεφαλής της ομάδας και σ' αυτόν οφείλεται τόσο η εμφάνιση του κώδικα όσο και το ύφος των μικρογραφιών του. Επιπλέον, ο Ševčenko εντόπισε ένα κείμενο των αρχών του 11ου αι., όπου αναφέρεται ο ζωγράφος εικόνων Παντολέων, στον οποίο μάλιστα είχε ανατεθεί αυτοκρατορική παραγγελία.[7] Έστω και με τις λιγοστές αυτές ενδείξεις, μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι ο Παντολέων ήταν ένας σχετικά διάσημος καλλιτέχνης των αρχών του 11ου αι., ζωγράφος εικόνων και μικρογράφος, ο οποίος μάλιστα στην περίπτωση του Μηνολογίου επέβαλε το δικό του ύφος στους συναδέλφους του. Επιρροή του Παντολέοντος έχει διαπιστωθεί και στο Ψαλτήριο του Βασιλείου Β' (κώδ. αρ. 17, Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, εικ. 7), καθώς επίσης και σ' ένα Μηνολόγιο της επόμενης γενεάς (ο Ševčenko το χρονολογεί στην περίοδο του αυτοκράτορα Μιχαήλ Δ'), που βρίσκεται

[7] I. Ševčenko, «On Pantoleon the Painter», *JÖB*, 21 (1972), σ. 241 κ.ε.

στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης (κώδ. W 521, εικ. 8).[8] Δεν θα ήταν επομένως υπερβολή να διατυπώσουμε την άποψη ότι ο Παντολέων υπήρξε προσωπικότητα με ιδιαίτερη επιρροή στην τέχνη των αρχών του 11ου αι. Για παράδειγμα, το Ευαγγελιστάριο της Μονής Σινά, κώδ. αρ. 204 (εικ. 9), που δωρήθηκε ίσως από τον ίδιο τον αυτοκράτορα στη Μονή Μονοβάτων της Μ. Ασίας,[9] μπορεί να θεωρηθεί ιδιόχειρο έργο του Παντολέοντα ή έστω επηρεασμένο από το ύφος του. Τα στοιχεία που υπάρχουν μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Παντολέων δεν ήταν ούτε μοναχός, ούτε μέλος του αυτοκρατορικού εργαστηρίου χειρογράφων, αλλά δούλευε ως ελεύθερος επαγγελματίας. Επιπλέον, οι παραγγελίες που του ανατέθηκαν από τον αυτοκράτορα μαρτυρούν την ευσέβεια του Βασιλείου Β', καθώς περιλαμβάνουν το πολυτελές Συναξάριο και το Ψαλτήριο, που πιθανότατα προορίζονταν για δώρα, αλλά και το μεγαλοπρεπές Ευαγγελιστάριο, που δωρήθηκε σε μοναστήρι.



ΕΙΚ. 7:
Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, Ψαλτήριο Βασιλείου Β', κώδ. αρ. 17, φ. 4β.

Αυτή η άποψη για τον Παντολέοντα και την «ομάδα» των άλλων καλλιτεχνών γύρω του δεν δίνει απάντηση στο σημαντικό ερώτημα γιατί αναφέρονται τα ονόματα δίπλα στις μικρογραφίες. Πρόκειται για απλή εκκεντρικότητα ή για συνειδητή προσπάθεια να απαθανατιστούν οι καλλιτέχνες; Τα ονόματα πάντως, όπως φαίνεται, γράφτηκαν από

[8] Για το Ψαλτήριο του Βασιλείου Β' βλ. A. Cutler, «The Psalter of Basil II», *ArtVen*, 30 (1976), σσ. 9-15. Για το Μηνολόγιο της Βαλτιμόρης βλ. τον κατάλογο *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, ed. by G. Vikan, The Art Museum, Princeton University 1973, αρ. 11, σσ. 78-81, εικ. 17-19.

[9] *Σινά. Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, γενική εποπτεία Κ. Α. Μανάφης, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990, ιδ. σ. 314 και εικ. 3-6 στη σ. 329.



Εικ. 8:
Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery, Μηνολόγιο, κώδ. αρ. W 521, φ. 38α.

τον γραφέα του κειμένου, και όχι από τους ίδιους τους μικρογράφους. Με δεδομένα τα στοιχεία που υπάρχουν από τη Δυτική Ευρώπη σχετικά με την αναγραφή ονομάτων καλλιτεχνών στα περιθώρια ιστορημένων χειρογράφων για λόγους πληρωμής, η πιο πιθανή εξήγηση για το Μηνολόγιο είναι ίσως ότι έτσι γινόταν ευκολότερα γνωστό το ποσόν που είχε να λαμβάνει κάθε καλλιτέχνης από το αυτοκρατορικό θησαυροφυλάκιο. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να συμβαίνει αν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες προσέθεταν τα ονόματά τους στο περιθώριο και ο γραφέας τα αντέγραφε πριν «ξακριστούν» τα φύλλα. Δεν γνωρίζουμε, όμως, άλλη περίπτωση που κάποιος άλλος αρμόδιος να σημειώνει τα ονόματα των καλλιτεχνών, θυμίζοντας, κατά κάποιον τρόπο, διευθυντή εστιατορίου, που σημειώνει τι ακριβώς κατανάλωσε –και επομένως τι οφείλει– κάθε τραπέζι.



Εικ. 9:
Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης, Ευαγγελιστάριο, κώδ. αρ. 204, φ. 1.

Αν δεχτούμε ότι οκτώ καλλιτέχνες δούλεψαν για το (ημιτελές) Μηνολό-

γιο του Βασιλείου Β΄, παραμένει πάντοτε ανοιχτό το ερώτημα πόσοι καλλιτέχνες υπήρχαν στην Κωνσταντινούπολη την εποχή του Παντολέοντα και πόσοι από αυτούς συμμετείχαν στην εκτέλεση της συγκεκριμένης παραγγελίας. Για λόγους στατιστικής, ας συγκρίνουμε την Κωνσταντινούπολη με το Παρίσι, που μερικούς αιώνες αργότερα ήταν εξίσου μεγάλο σε πληθυσμό και είχε τη φήμη ότι ειδικευόταν στην παραγωγή και το εμπόριο κωδίκων. Τα πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία που προκύπτουν από τα φορολογικά κατάστιχα του Παρισιού δεν παύουν να μνημονεύονται κάθε τόσο από ιστορικούς της τέχνης, παρ' όλο που η επανειλημμένη χρήση τους τείνει να οδηγήσει σε κατάχρηση. Έστω κι αν έχουμε επίγνωση των κινδύνων που κρύβει η αναφορά στους αριθμούς αυτούς, δεν μπορούμε να τους αγνοήσουμε ή να παραβλέψουμε το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, καθώς αποτελούν ένα είδος ακτινογραφίας της εμπορικής δραστηριότητας στο Παρίσι της εποχής. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι γραφείς και οι εικονογράφοι χειρογράφων (στους οποίους περιλαμβάνονταν αλλοδαποί και γυναίκες) ήταν σχετικά ευκατάστατοι. Σε ό,τι αφορά τον αριθμό τους, αξίζει να αναφερθεί ότι στις φορολογικές καταστάσεις του 1292 αναφέρονται 15.200 φορολογούμενοι, από τους οποίους είκοσι τέσσερις είναι γραφείς, δεκατρείς εικονογράφοι χειρογράφων, τριάντα τρεις ζωγράφοι και είκοσι τέσσερις γλύπτες (οι παπουτσήδες είναι 350, οι υφασματέμποροι 350, οι ζαχαροπλάστες 104, οι ταβερνιάρηδες 157, οι μπακάληδες 120 κ.ο.κ.), ενώ στο αντίστοιχο κατάστιχο του 1368 οι γραφείς είναι έντεκα και οι εικονογράφοι χειρογράφων δεκαπέντε.[10]

Τα στοιχεία αυτά μπορούν να αποτελέσουν χρήσιμο βοήθημα για την ιχνηλάτηση του κοινωνιολογικού μοντέλου των εμπορικών δραστηριοτήτων στην Κωνσταντινούπολη των αρχών του 11ου αι. Αν λάβει κανείς υπόψη του την αναλογία των συγκεκριμένων επαγγελμάτων στον πληθυσμό του μεσαιωνικού Παρισιού, μπορεί να διατυπώσει, κατ' αντιστοιχία την άποψη ότι ο Παντολέων και οι συνεργάτες του αποτελούσαν πιθανότατα την πλειοψηφία των μικρογράφων στην Κωνσταντινούπολη της εποχής εκείνης. Για να επιβεβαιώσω, ωστόσο, την άποψή μου ότι ο αριθμός των καλλιτεχνών στον βυζαντινό κόσμο ήταν πάντοτε μικρός, θα ήθελα τώρα να αναφερθώ στη συνολική καλλιτεχνική παραγωγή μιας άλλης περιόδου στην ιστορία της Κωνσταντινούπολης, εκείνης μετά το 1261.

Οι Buchthal και Belting, βασισμένοι σε τεχνοτροπικά αλλά και κωδικολογικά κριτήρια, έχουν προσπαθήσει να αποδείξουν ότι στον κλάδο των ιστορημένων χειρογράφων ένας και μόνο παραγγελιοδότης, πιθα-

---

[10] Βλ. Alexander, *Medieval Illuminators*, ιδ. στη σ. 23. Τα στοιχεία εξετάζονται πάντως πιο αναλυτικά στο A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London 1972.



Εικ. 10:
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Γενική άποψη του εσωτερικού προς Α.

νότατα η Θεοδώρα Ραούλαινα, είχε, γύρω στα 1300, επιβάλει απόλυτα το γούστο της στους τεχνίτες της εποχής, που ήταν ελάχιστοι και δούλευαν για λογαριασμό της.[11] Η υπόθεση του ενός και μοναδικού παραγγελιοδότη, περιστοιχισμένου από μια οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών, έχει σήμερα αρκετούς επικριτές. Η πιο πρόσφατη διαφορετική ερμηνεία για την ομοιογένεια των ιστορημένων χειρογράφων κάνει λόγο όχι για συμμόρφωση με τις οδηγίες ενός κοινού παραγγελιοδότη, αλλά για

[11] H. Buchthal - H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople*, DOS 16, Washington D.C., 1978.

κοινές μεθόδους των καλλιτεχνών, οι οποίοι δούλευαν στην Κωνσταντινούπολη για εκκλησιαστική, κατά βάση, πελατεία και όχι για λογαριασμό του ίδιου πάντοτε παραγγελιοδότη.[12] Με άλλα λόγια, η κατάσταση που επικρατούσε δεν διαφέρει από εκείνη που ίσχυε με τον Παντολέοντα και τους συνεργάτες του, οι οποίοι αναλάμβαναν παραγγελίες με το κομμάτι.

Την περίοδο μετά το 1261, σημαντικό πεδίο καλλιτεχνικής δραστηριότητας αποτέλεσαν οι ψηφιδωτές διακοσμήσεις σε κτίσματα που προστέθηκαν σε παλαιότερες εκκλησίες. Εκκλησίες όπως η Μονή της Χώρας (Kariye Camii), ο Άγιος Θεόδωρος (Kilise Camii), η Μονή της Παμμακαρίστου (Fethiye Camii) και η Μονή του Κωνσταντίνου του Λιβός (Fenari Isa Camii) επεκτάθηκαν με πρόσθετα κτίσματα, με σκοπό κυρίως να δημιουργηθεί ο απαραίτητος χώρος για τάφους κτητόρων και χορηγών. Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι η περίπτωση της Μονής της Παμμακαρίστου, και ειδικότερα των ψηφιδωτών της. Εδώ η εκκλησία-μαυσωλείο χτίστηκε και διακοσμήθηκε τα πρώτα χρόνια του 14ου αι. (εικ. 10). Για την εκκλησία αυτή, που αναστηλώθηκε και συντηρήθηκε υπό την αιγίδα τη Κέντρου Βυζαντινών Σπουδών Dumbarton Oaks, διαθέτουμε μια πολύτιμη μονογραφία.[13] Η ανάλυση του ύφους και της τεχνικής των ψηφιδωτών οφείλεται στον Hans Belting και δημοσιεύεται στον τόμο αυτό. Ο λόγος που θα αναφερθώ λεπτομερώς στα συμπεράσματά του είναι για να εξετάσω σε ποιο βαθμό τα στοιχεία από τη συγκεκριμένη εκκλησία επιτρέπουν να εντοπίσουμε την ταυτότητα και τον αριθμό των καλλιτεχνών που δούλεψαν εδώ.[14]

Συνοψίζοντας την εκτενή ανάλυση των απόψεών του, μπορεί κανείς να πεί ότι ο Belting αναγνωρίζει το χέρι τεσσάρων καλλιτεχνών, στους οποίους δίδει τα παρακάτω ονόματα:

1. Καλλιτέχνης των Προφητών
2. Καλλιτέχνης των κινημένων μορφών
3. Καλλιτέχνης των Επισκόπων (καλός τεχνίτης αλλά χωρίς έμπνευση)
4. Καλλιτέχνης της χαμηλής εκτίμησης

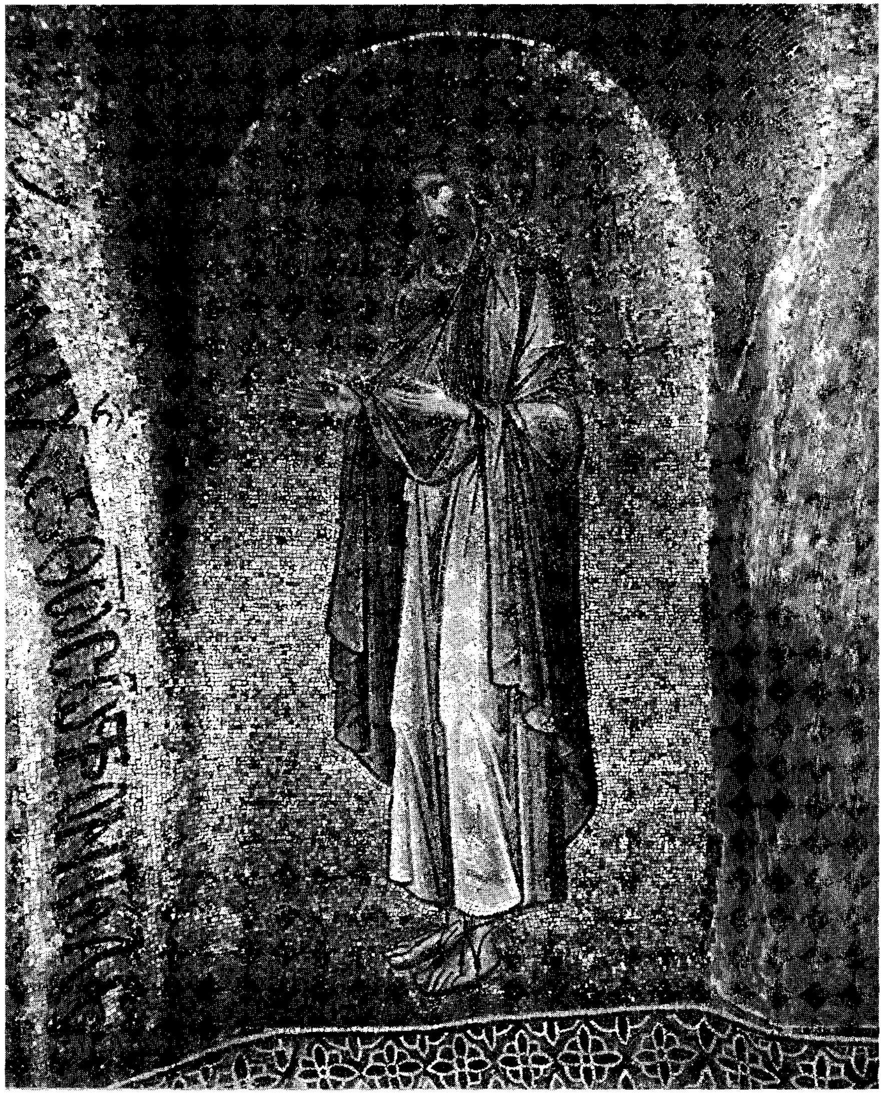
Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι, αν για το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' δούλεψαν οκτώ καλλιτέχνες, τότε ο αριθμός που προτείνει ο Belting φαίνεται λογικός, προκειμένου για τους καλλιτέχνες που ήταν σε θέση να μισθώσει ένας παραγγελιοδότης, όπως η χήρα του Μιχαήλ

---

[12] R. Nelson - J. Lowden, «The Palaiologina Group: Additional Manuscripts and New Questions», *DOP*, 45(1991), σσ. 59-68.

[13] H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii at Istanbul)*, DOS 15, Washington D.C., 1978.

[14] Για τη διαφορετική, από εκείνη του H. Belting, άποψη που διατυπώνω εδώ οφείλω πολλά στις συζητήσεις που είχα επιτόπου με τον αείμνηστο συντηρητή των ψηφιδωτών, E. Hawkins.



Εικ. 11:
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο άγιος Ιωάννης Πρόδρομος.

Γλαβά, βυζαντινού στρατιωτικού διοικητή. Αμφισβητώντας αυτή την εικόνα, προτείνω να θυμηθούμε ότι το Μηνολόγιο ήταν μεγάλη αυτοκρατορική παραγγελία, για την οποία ήταν φυσικό να απαιτούνται όλες οι διαθέσιμες καλλιτεχνικές δυνάμεις – άλλωστε, παρά τη μαζική αυτή συστράτευση, το έργο παρέμεινε ημιτελές. Αν οκτώ καλλιτέχνες ήταν σημαντικό μέρος από το υπάρχον δυναμικό στις αρχές του 11ου

αι., είναι άραγε πιθανό να μπορούσε η χήρα του Γλαβά να μισθώσει τέσσερις τεχνίτες με τους βοηθούς τους γύρω στο 1300; Με δεδομένη την ανανεωμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Κωνσταντινούπολη του 1300 περίπου, αλλά και τον σχετικά μικρό αριθμό καλλιτεχνών που είχε πάντοτε η πόλη, θεωρώ απίθανο να υπήρχαν τόσοι τεχνίτες διαθέσιμοι. Αν όμως οι ισχυρισμοί του Belting παρουσιάζουν προβλήματα από ιστορική άποψη, είναι λογικό να αναρωτηθούμε και για την ισχύ τους για την ιστορία της τέχνης.

Μοναδικός τρόπος για να αξιολογήσουμε την τεχνοτροπική ανάλυση του Belting είναι να εξετάσουμε τη μεθοδολογία που ακολουθεί –έστω κι αν δεν αναφέρεται ρητά σ' αυτήν– για την απόδοση των παραστάσεων του μνημείου στον καθένα από τους τέσσερις καλλιτέχνες. Εφόσον, όπως φαίνεται, πρόκειται για μέθοδο που βασίζεται στην αναγνώριση της καλλιτεχνικής «ποιότητας» κάθε έργου, σε συνδυασμό με κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα του κάθε καλλιτέχνη, είναι φανερό ότι η καλύτερη μέθοδος για να ελεγχθούν οι ισχυρισμοί του Belting είναι να διερωτηθούμε αν πράγματι τα έργα του «καλύτερου τεχνίτη», του Καλλιτέχνη των Προφητών, είναι και τα αρτιότερα. Εκτός από την ποιότητα της δουλειάς του, ο Belting, για να αποδώσει τα έργα στον ένα ή τον άλλο καλλιτέχνη, χρησιμοποιεί επίσης το κριτήριο των μεθόδων εργασίας και της εκπαίδευσής τους, βασισμένος σε παρατηρήσεις σχετικές με την τεχνική. Ένα από τα έργα του Καλλιτέχνη των Προφητών είναι, κατά τον Belting, το ψηφιδωτό του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, δεξιά από την κόγχη του ιερού (εικ. 11). Το γεγονός ότι στη συγκεκριμένη μορφή η τεχνική του ψηφιδωτού συνδυάζεται με εκείνη της τοιχογραφίας οδηγεί τον Belting στον ισχυρισμό ότι το ενδιαφέρον γι' αυτή τη μικτή τεχνική αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα του καλλιτέχνη. Αυτό που συμβαίνει εδώ, πιο συγκεκριμένα, είναι ότι η μορφή του Ιωάννη του Προδρόμου, αν και αποδίδεται βασικά με ψηφίδες, έχει τα γυμνά μέρη των χεριών και των ποδιών ζωγραφισμένα με την τεχνική της τοι-



Εικ. 12: Λεπτομέρεια της εικ. 11.



Εικ. 13: Λεπτομέρεια της εικ. 11.

χογραφίας (εικ. 12, 13). Ο συνδυασμός αυτός εκτιμάται θετικά από τον Belting, ο οποίος τον θεωρεί πιθανή ένδειξη για το παρελθόν του καλλιτέχνη ως ζωγράφου εικόνων, ενώ παράλληλα υποστηρίζει ότι παρόμοια φαινόμενα ανάμιξης διαφορετικών τεχνικών έχουν τις ρίζες τους στην Ελληνιστική εποχή.

Κατά τη γνώμη μου, η συγκεκριμένη ερμηνεία παρουσιάζει σοβαρά προβλήματα. Δεν πιστεύω ότι με βάση το στοιχείο αυτό μπορεί να γίνει λόγος για την ιδιαίτερη προσωπικότητα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη, η οποία διαφοροποιείται από εκείνη των άλλων ψηφοθετών της εκκλησίας. Το πρόβλημα είναι πώς εξηγείται η απόδοση τμημάτων του σώματος σε τοιχογραφία. Στην πραγματικότητα, καθαρή τεχνική της τοιχογραφίας έχει χρησιμοποιηθεί μόνο στα χέρια. Στα πόδια τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, αλλά μας βοηθούν να εξηγήσουμε την ασυνήθιστη συνύπαρξη ψηφιδωτού και τοιχογραφίας. Σε ό,τι αφορά τα πόδια του Ιωάννη του Προδρόμου, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι, επειδή ακριβώς για κάποιους λόγους το έργο δεν φιλοτεχνήθηκε και δεν ολοκληρώθηκε με τις συνηθισμένες μεθόδους, είμαστε σε θέση να δούμε τα διάφορα στάδια εκτέλεσης της παραγγελίας. Το έργο ξεκίνησε με τη συνηθισμένη διαδικασία, αλλά σε κάποια φάση αποφασίστηκε να εγκαταλειφθεί η τεχνική του ψηφιδωτού και να επιταχυνθεί η ολοκλήρωσή του. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε αν λάβουμε υπόψη τη φυσιολογική πορεία που ακολουθούσε η φιλοτέχνηση (εκτέλεση) μιας ανθρώπινης μορφής με ψηφίδες, όπως τουλάχιστον προκύπτει από τις μορφές σε ψηφιδωτά στην Αγία Σοφία και τη Μονή της Χώρας, που έχουν μελετηθεί με ιδιαίτερη προσοχή. Τα χέρια και τα πόδια φιλοτεχνούνταν κατά κανόνα στο τέλος, αφού πρώτα είχε ολοκληρωθεί η απόδοση της υπόλοιπης μορφής. Συγκεκριμένα, στα χέρια και τα πόδια ο καλλιτέχνης δούλευε πρώτα τις σκούρες γραμμές των περιγραμμάτων με ψηφίδες, μετά απέδιδε τα φώτα, που εξυπηρετούσαν μορφοπλαστικούς σκο-

πούς, για να ακολουθήσουν στο τέλος τα χρώματα, με τα οποία απέδιδαν τη σάρκα. Στη συγκεκριμένη μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, η διαδικασία στα πόδια σταμάτησε πριν από την τελευταία φάση, ενώ στα χέρια η τοποθέτηση των ψηφίδων πάνω στο υπόστρωμα του κονιάματος δεν άρχισε καν.

Το ερώτημα, όμως, παραμένει πάντα: Γιατί δεν ολοκληρώθηκε η μορφή με την τεχνική του ψηφιδωτού; Άποψή μου είναι ότι το γεγονός δεν έχει καμιά σχέση με το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη. Αν κανείς παρατηρήσει ότι η «ανωμαλία» περνά σχεδόν απαρατήρητη στον κακοφωτισμένο νότιο τοίχο της κόγχης του ιερού, έχει ήδη στα χέρια του ένα σημαντικό στοιχείο για την εξήγηση της συγκεκριμένης ιδιομορφίας. Αντίθετα με τις παραστάσεις στον βόρειο τοίχο μιας εκκλησίας, οι οποίες φωτίζονται από το ζωηρό φως του πρωινού ήλιου, εκείνες του νότιου τοίχου ποτέ δεν φωτίζονται τόσο έντονα. Η απουσία, λοιπόν, ψηφίδων από τα χέρια και τα πόδια του Ιωάννη του Προδρόμου μπορεί να οφείλεται σε παράλειψη



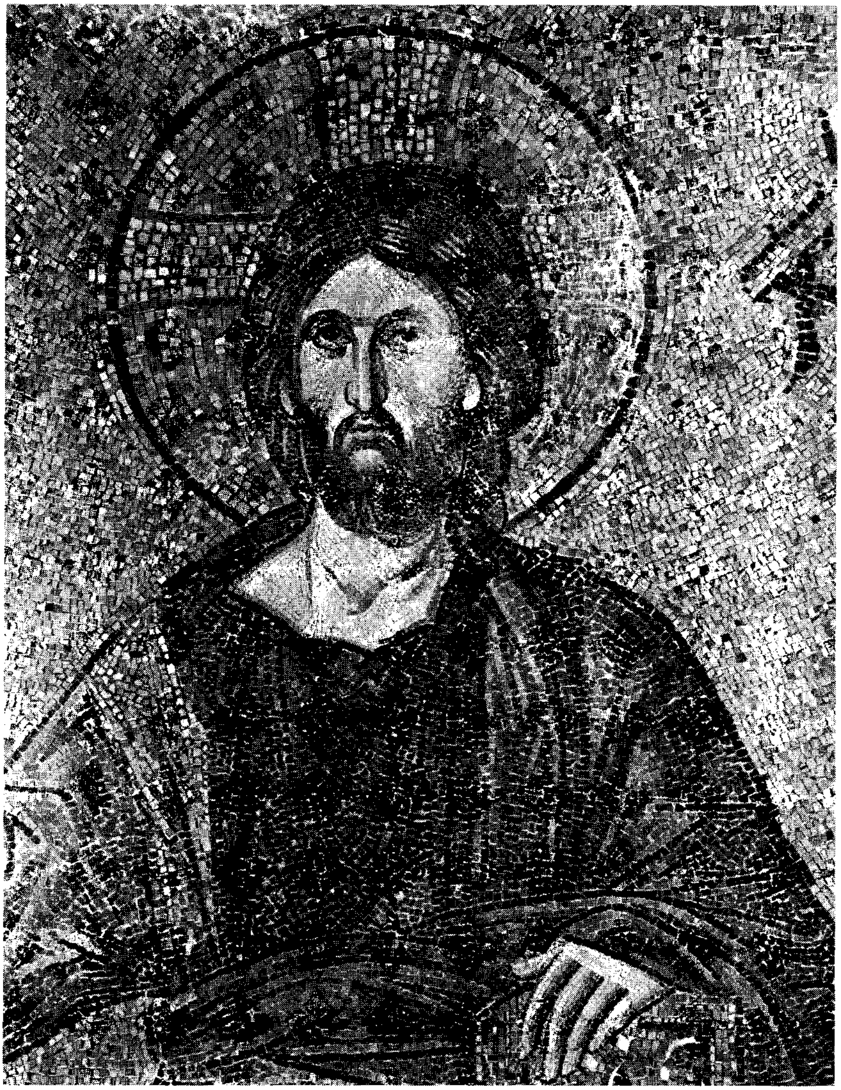
Εικ. 14: Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο επίσκοπος Μητροφάνης.

ή σε συνειδητή απόφαση με στόχο την εξοικονόμηση υλικών. Άλλωστε, επίσης στη νότια πλευρά του τοίχου, σ' ένα σημείο που είναι ακόμα πιο δύσκολο να το δει ο επισκέπτης, λόγω της οπτικής γωνίας και των μικρών διαστάσεων του χώρου, διακρίνεται μια μορφή για την απόδοση της οποίας δεν έχει χρησιμοποιηθεί καθόλου η τεχνική του ψηφιδωτού. Πρόκειται για τη μορφή του επισκόπου Μητροφάνη (εικ. 14) στον νό-



Εικ. 15:
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο Παντοκράτορας του τρούλλου.

τιο τοίχο του αριστερού παρεκκλησίου-Πρόθεσης, την οποία ο Belting αποδίδει με κριτήρια τεχνικής στον ίδιο καλλιτέχνη. Ο λόγος που δόθηκε αυτή η λύση δεν είναι, ωστόσο, απαραίτητο να οφείλεται στις τεχνοτροπικές προτιμήσεις του καλλιτέχνη. Στον βαθμό που πρυτάνευσαν τα κριτήρια οικονομίας και ταχύτητας στην εκτέλεση, πιο πιθανό φαίνεται την απόφαση να πήρε ο ίδιος ο παραγγελιοδότης.



Εικ. 16:
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο Χριστός της αψίδας του ιερού.

Μελετώντας κανείς την απόδοση στον ένα ή στον άλλο καλλιτέχνη που προτείνει ο Belting, σύντομα διαπιστώνει τα προβλήματα που παρουσιάζει η αναφορά σε τέσσερις καλλιτέχνες (ή ακόμη και «εργαστήρια»), με ιδιαίτερο, διακριτό προσωπικό ύφος. Προτιμώ, στη συγκεκριμένη περίπτωση, να ξεκινήσω από την υπόθεση ότι έχουμε να κάνουμε με έναν μόνο καλλιτέχνη. Ούτε καν, όπως στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄, μ' έναν καλλιτέχνη που επιβάλλει το δικό του ύφος στους συναδέλφους του. Υπάρχουν, ωστόσο, παραλλαγές και διαφορές στην απόδοση των μορφών, οι οποίες μπορούν να εξηγηθούν με βάση έναν άλλο σημαντικό για τη βυζαντινή τέχνη παράγοντα: τη χρήση προτύπων. Οι διαφορές, επομένως, που παρατηρούνται εδώ στα ψηφιδωτά θα μπορούσαν κάλλιστα να οφείλονται στο γεγονός ότι ο «Καλλιτέχνης της Παμμακαρίστου» χρησιμοποιούσε διαφορετικά πρότυπα στην πορεία των εργασιών. Σε ορισμένες περιπτώσεις η απόδοση μιας μορφής ακολουθεί σαφώς τυποποιημένα σχήματα ή πρότυπα (λ.χ. ο Χριστός Παντοκράτορας του τρούλλου, εικ. 15), ενώ σε άλλες ο καλλιτέχνης επινοεί πρωτότυπες λύσεις, ή έστω προσδίδει πιο ατομικά χαρακτηριστικά σε παλαιότερα πρότυπα. Ο Χριστός της αψίδας του ιερού (εικ. 16) αποτελεί παράδειγμα παρόμοιας επινοητικότητας, η οποία έχει τις ρίζες της στον νέο, συναισθηματικά φορτισμένο, τρόπο απόδοσης της Δεήσεως, στη νότια στοά του υπερώου της Αγίας Σοφίας.

Η ανάλυση κάθε μορφής με βάση τη δυνατότητα του καλλιτέχνη να επιλέγει ή να κινείται μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας βοηθάει επίσης να εντοπισθούν οι περιπτώσεις εκείνες όπου ο σχεδιασμός της σύνθεσης είχε να αντιμετωπίσει και άλλες πρακτικές δυσκολίες. Είναι προφανές ότι ένα από τα στοιχεία που έπρεπε να λαμβάνει υπόψη του ο καλλιτέχνης ήταν και η αρχιτεκτονική της εκκλησίας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι χώροι που έπρεπε να διακοσμηθούν ήταν «δύσκολοι», με ασυνήθιστο σχήμα. Τόσο η Παναγία όσο και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος έπρεπε εδώ να καταλάβουν τον στενό, κατακόρυφο χώρο που ήταν διαθέσιμος (εικ. 17). Επομένως, οι ιδιομορφίες στην απόδοση των μορφών, που είναι επιμήκεις, σχεδόν σωληνοειδείς, με πολύ μικρά πρόσωπα, οφείλονται σε καθαρά πρακτικούς λόγους. Τα προβλήματα στο σχεδιασμό και την εκτέλεση της Δεήσεως κάθε άλλο παρά καλλιτεχνική ανεπάρκεια μαρτυρούν. Άλλωστε, πολλά από τα προβλήματα δείχνουν να έχουν ξεπεραστεί. Η δραματική μορφή του Χριστού, κατά τη γνώμη μου επηρεασμένη στον σχεδιασμό της από τον Χριστό της Δεήσεως στην Αγία Σοφία, ξεχωρίζει από τις καλλιτεχνικά πιο αδύναμες μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη του Προδρόμου, η λιγότερο επιτυχημένη απόδοση των οποίων οφείλεται στις πρακτικές απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής, αλλά και σε λόγους οικονομίας αναφορικά με την εκτέλεση των λεπτομερειών στη μορφή του Προδρόμου.

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, η Δέηση στο ιερό της Παμμακαρίστου εί-



Εικ. 17:
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Η αψίδα του ιερού.

ναι έργο ενός μόνο καλλιτέχνη, που ήταν και υπεύθυνος για τη συνολική διακόσμηση του Παρεκκλησίου (με τη συνεργασία ενός ή δύο βοηθών στην εκτέλεση των ψηφιδωτών). Αντίθετα, για τον Belting, η Δέηση είναι έργο τριών καλλιτεχνών. Η άποψή μου περί ενός και μόνο καλλιτέχνη ενισχύεται από την ύπαρξη ενός χαρακτηριστικού, κοινού σε όλες τις παραστάσεις της εκκλησίας: όλες οι μορφές δείχνουν να έχουν περαστεί στο τέλος μ' ένα λεπτό στρώμα χρώματος.[15] Άλλωστε, με δεδομένες τις περιορισμένες διαστάσεις του κτίσματος και τους «στριμωγμένους» χώρους, ορισμένοι μελετητές προσθέτουν και το επιχείρημα ότι θα ήταν αδύνατον έστω και δύο καλλιτέχνες να δούλεψαν ποτέ αρμονικά τόσο κοντά ο ένας με τον άλλο.

Το γενικότερο συμπέρασμα στο οποίο μπορεί κανείς να καταλήξει με βάση όσα προηγήθηκαν είναι ότι ο αριθμός των καλλιτεχνών στην Κωνσταντινούπολη ήταν πάντοτε πολύ περιορισμένος. Γνωρίζουμε

---

15 Παρατήρηση που οφείλω στον E. Hawkins.

εξάλλου ότι, όταν Βυζαντινοί καλλιτέχνες αναλάμβαναν παραγγελίες στο εξωτερικό (στη Βενετία, Σικελία κ.α.), ήταν αναγκασμένοι να προσλαμβάνουν και να εκπαιδεύουν ντόπιους ως βοηθούς, για να μπορούν να ολοκληρώσουν το έργο που τους είχε ανατεθεί – πράγμα που επιβεβαιώνει ότι η δυνατότητα άντλησης καλλιτεχνών από το Βυζάντιο ήταν περιορισμένη.

Η κατάσταση αυτή μας οδηγεί σ' ένα ακόμη συμπέρασμα. Αν λάβουμε υπόψη το σχετικά μικρό μέγεθος των βυζαντινών πόλεων και κοινωνιών, θα πρέπει να φανταστούμε μια κοινωνία όπου οι προικισμένοι με ιδιαίτερο ταλέντο καλλιτέχνες θα ξεχώριζαν σαφώς – αν, βέβαια, δεχτούμε ότι στον βυζαντινό Μεσαίωνα μπορεί πράγματι να γίνεται λόγος για «καλλιτέχνες» ως κοινωνικά υπαρκτή κατηγορία. Το συμπέρασμα, επομένως, που υπαινίσσομαι εδώ θα πρέπει να υποβληθεί σε περαιτέρω ανάλυση. Έχουμε ανάγκη από στοιχεία της εποχής για τους Βυζαντινούς καλλιτέχνες, που να ξεφεύγουν από την απλή παράθεση αριθμών και ονομάτων. Αυτός είναι και ο λόγος που θα στραφούμε τώρα προς την αναζήτηση επιπλέον στοιχείων, που να μας διαφωτίζουν για τη θέση των καλλιτεχνών στη βυζαντινή κοινωνία. Πριν ωστόσο απ' αυτό, θα πρέπει να τονίσουμε πως το επιχείρημα ότι ο καλλιτέχνης ήταν κάτι σαν «σπάνιο ζώο», τόσο στη Μέση όσο και στην Ύστερη Βυζαντινή περίοδο, ενισχύει την άποψη ότι η διακόσμηση στην εκκλησία της Παμμακαρίστου είναι έργο ενός βασικά καλλιτέχνη, αλλά και την άποψή μου ότι οι τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας είναι επίσης έργο ενός μόνο καλλιτέχνη (ακόμα και οι φορητές εικόνες, αν δεχτεί κανείς ότι η εικόνα του αποστόλου Πέτρου στο Βρεττανικό Μουσείο προέρχεται πράγματι από τη συγκεκριμένη εκκλησία), και μάλιστα του ίδιου που φιλοτέχνησε και τα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, μετά από παραγγελία του πατριάρχη και πριν ο Θεόδωρος Μετοχίτης του αναθέσει τη διακόσμηση της Μονής της Χώρας.[16]

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι στις μικρές βυζαντινές κοινωνίες οι καλλιτέχνες (και τα ονόματά τους) θα πρέπει να ήταν γνωστοί. Από τη στιγμή που οι δραστηριότητές τους ήταν γνωστές σε όλους, δεν είχαν και λόγο να υπογράφουν τα έργα τους. Στις περιπτώσεις έργων που είναι ενυπόγραφα και χρονολογημένα, αποδέκτης του μηνύματος και της πληροφορίας φαίνεται πως είναι μάλλον οι επόμενες γενεές, παρά οι σύγχρονοί τους. Μπορεί λοιπόν να αληθεύει το ότι το βυζαντινό κοινό δεν περίμενε οι καλλιτέχνες να υπογράφουν και να χρονολογούν τα έργα τους, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι ήταν άγνωστοι ή δεν είχαν περίοπτη κοινωνική θέση. Στον βαθμό, μάλιστα, που δούλευαν για τους πλούσιους και τους ισχυρούς, με τους οποίους

---

16 R. Cormack - S. Mihalarias, *The Icon of St Peter*, Barbican Art Gallery, London 1983.

έρχονταν σε άμεση επαφή, η κοινωνική τους θέση θα πρέπει να ήταν υψηλή. Επιπλέον, οι καλλιτέχνες, λόγω της ενασχόλησής τους με τις χρωστικές ουσίες και τα άλλα υλικά, θα πρέπει να είχαν και ιατρικές και φαρμακευτικές γνώσεις. Τα επιχειρήματά μου ώς εδώ έχουν κοινωνιολογικό και στατιστικό χαρακτήρα: στην Κωνσταντινούπολη οι καλλιτέχνες ήταν λίγοι και, λόγω του περιορισμένου μεγέθους της τοπικής κοινωνίας, θα πρέπει να ξεχώριζαν ως σημαντικά πρόσωπα, που απολάμβαναν τη γενική εκτίμηση. Ο βυζαντινός κόσμος ήταν ένας κόσμος μικρών κοινωνιών. Οι επιφανείς πολίτες της Κωνσταντινούπολης ήταν, επομένως, φυσικό να γνωρίζονται μεταξύ τους, γι' αυτό και δεν θα πρέπει να υπερεκτιμάμε την κοινωνική σημασία που είχε η παρουσία ή μη της υπογραφής του καλλιτέχνη σ' ένα έργο.

Αν θέλουμε να υπερβούμε το επίπεδο των στατιστικών δεδομένων και να αναφερθούμε με πιο ουσιαστικούς όρους στην κοινωνική θέση του βυζαντινού καλλιτέχνη, χρειαζόμαστε γραπτές πληροφορίες, όπως αυτές που διαθέτουμε για τον Θεοφάνη τον Έλληνα και τον Άγγελο Ακοτάντο.[17]

Σε ό,τι αφορά τον Θεοφάνη, έχομε στη διάθεσή μας ένα αντίγραφο του 17ου αι. της επιστολής που συνέταξε στα 1415 ο Ρώσος μοναχός Επιφάνιος ο Σοφολογιώτατος.[18] Ο Επιφάνιος κάνει λόγο για τη συνάντησή του με τον Θεοφάνη στη Μόσχα, όταν ζωγράφιζε την εκκλησία του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο το 1405, αλλά παραλείπει να αναφερθεί στους μοναχούς-ζωγράφους Πρόχορο του Γκροντέτς και Αντρέι Ρουμπλιώφ, οι οποίοι γνωρίζουμε ότι δούλευαν μαζί με τον Θεοφάνη. Το κείμενο, αν εξεταστεί με προσοχή, δεν αναφέρεται στον καλλιτέχνη τόσο σαφώς όσο από πρώτη ματιά φαίνεται. Δείχνει να σκιαγραφεί τον Θεοφάνη, τονίζοντας την ελληνική του καταγωγή, την πληθωρική «ιδιόχειρη» καλλιτεχνική του παραγωγή, και την ταχύτητά του στην εκτέλεση χωρίς καν να χρησιμοποιεί παλαιότερα πρότυπα, όπως συνήθιζαν ορισμένοι Ρώσοι αγιογράφοι: *Τον έβλεπε κανείς να ζωγραφίζει με τα χέρια του, ενώ τα πόδια του δεν σταματούσαν να κινούνται και η γλώσσα του δεν σταματούσε να μιλάει με ξένους.*

Θα προτιμούσα όλες αυτές οι παρατηρήσεις να αφορούσαν πραγματικά τον τρόπο που δούλευε ο Θεοφάνης. Δυστυχώς όμως πρόκειται για επανάληψη οικείων φιλολογικών συμβάσεων, που τις ρίζες τους μπορούμε να αναζητήσουμε ακόμη και στον τρόπο με τον οποίο ο Πλίνιος περιγράφει την ιδιαίτερη προσωπικότητα καλλιτεχνών, όπως η Ιαία από την Κύζικο, η οποία *έμεινε για πάντα παρθένα, έζησε στη Ρώ-*

---

[17] Μετάφραση στα αγγλικά μέρους και των δύο κειμένων, καθώς και βιβλιογραφία, υπάρχει στο Mango, *The Art*, σσ. 256-259.

[18] Για πρόσφατο σχολιασμό της Επιστολής αυτής, που απευθυνόταν στον Κύριλλο του Τβερ, βλ. Jostein Børtnes, *Visions of Glory. Studies in Early Russian Hagiography*, Oslo, 1988, ιδ. στη σ. 177. Ο Επιφάνιος πέθανε γύρω στο 1420.

μη όταν ήταν νέος ο Μάρκος Βάρρων, ζωγράφιζε με πινέλο αλλά και πάνω σε ελεφαντόδοντο με κέστρο, και φιλοτέχνησε κυρίως προσωπογραφίες γυναικών. Στη Νεάπολη υπάρχει ένας μεγάλος πίνακάς της, που εικονίζει μια γριά, καθώς και μια αυτοπροσωπογραφία της, ζωγραφισμένη με τη βοήθεια καθρέφτη. Κανείς δεν ζωγράφιζε γρηγορότερα από αυτήν, και τόσο άξιζαν τα έργα της, ώστε τα πουλούσε πιο ακριβά απ' ό,τι ο Σώπολις και ο Διονύσιος, γνωστοί ζωγράφοι της εποχής εκείνης, με πίνακες των οποίων είναι γεμάτες οι πινακοθήκες μας.[19] Οι χαρακτηρισμοί σχετικά με την ταχύτητα στην εκτέλεση και την υψηλή ποιότητα των έργων της Ιαίας είναι οι ίδιοι που συναντάμε και στην επιστολή του Επιφανίου για τον Θεοφάνη.

Από τη στιγμή, λοιπόν, που έχουμε επίγνωση των συμβάσεων που περιέχει η επιστολή, οφείλουμε να την αναλύσουμε ξεχωρίζοντας τα στοιχεία ρητορικής από τις πληροφορίες για τον τρόπο δουλειάς και το ύφος του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Τα στοιχεία που μας δίνει το κείμενο για τον Θεοφάνη έχουν μικρή μόνο αξία, αφού η επιστολή αποτελεί κυρίως ευκαιρία για τον Επιφάνιο να επιδείξει το λογοτεχνικό του ύφος, γνωστό και από Βίους αγίων, όπως ο *Πανηγυρικός του αγίου Στεφάνου του Περμ* και ο *Βίος του αγίου Σεργίου του Ράντονιεζ*. Ο Επιφάνιος ήταν γνωστός «στυλίστας» της εποχής του. Στις φράσεις του κυριαρχούν ρητορικά σχήματα με ελάχιστα ή καθόλου ρήματα και πλήθος από ουσιαστικά και επίθετα, συχνά με τέτοιον τρόπο συνδυασμένα ώστε να δημιουργούν νεολογισμούς.[20] Οι πρόσφατες φιλολογικές μελέτες έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι οι Βίοι αγίων του Επιφανίου είναι γεμάτοι από λογοτεχνικούς κοινούς τόπους, σε βαθμό που να μη θεωρούνται πηγές πληροφοριών, παρά μόνο εφόσον τα στοιχεία τους επιβεβαιώνονται από άλλες πηγές! Το ίδιο πρέπει να ισχύει και για την Επιστολή του. Η περίπλοκη Έκφρασις, που αποτελεί την καρδιά του κειμένου, δεν φαίνεται να αναφέρεται απλώς στο αίτημα για ένα σχέδιο της Αγίας Σοφίας, αλλά αναπτύσσει και μια επιδέξια λογοτεχνική μεταφορά. Τα περισσότερα απ' όσα λέγονται προέρχονται, όπως διαπιστώνουμε, από το στόμα του εξαιρετικά φλύαρου Επιφανίου:

Ζητώ από τη Σοφία σου να ζωγραφίσει για μένα, με χρώματα, μια αναπαράσταση της μεγάλης εκκλησίας της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, χτισμένης από τον Ιουστινιανό, που ήθελε να συναγωνιστεί τον σοφό Σολομώντα στο επίτευγμά του. Μερικοί λένε ότι σε ποιότητα και μέγεθος είναι σαν το Κρεμλίνο της Μόσχας, όταν κάνεις τον γύρο του. Αν ένας ξένος μπει και θέλει να την περπατήσει χωρίς οδηγό, δεν θα μπορέσει ποτέ να βρει τρόπο να βγει, όσο έξυπνος κι αν είναι. Τόσο

---

19 Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *35ο Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, κεφ. 147, 148.

20 Børtnes, *ό.π.*, για το «νέο ύφος» γραφής και τις πηγές του.

πολλές είναι οι κιονοστοιχίες και τα περιστύλια, οι άνοδοι και κάθοδοι, τα περάσματα και οι διάδρομοι, οι αίθουσες, τα παρεκκλήσια, τα κλιμακοστάσια, οι θησαυροί, οι τάφοι, τα ιερά και οι πλευρικές κόγχες με τα διάφορα ονόματα, τα παράθυρα, οι πόρτες, οι είσοδοι και έξοδοι, οι πέτρινοι πεσσοί. Ζωγράφισέ μου τον Ιουστινιανό καθισμένο στη ράχη του αλόγου του μ' ένα μήλο στο δεξί του χέρι, που λένε ότι ήταν τόσο μεγάλο, που θα χρειαζόταν δυόμισι κουβάδες νερό. Απεικόνισέ τα αυτά, σε παρακαλώ, στο φύλλο ενός χειρογράφου, έτσι που να μπορώ να το βάλω στην αρχή ενός κώδικα και να φανταστώ ότι βρίσκομαι στην Κωνσταντινούπολη.

Στην απάντησή του ο Θεοφάνης ήταν, αντίθετα, εξαιρετικά σύντομος: *Ναι, αλλά δεν μπορώ να τα σχεδιάσω όλα αυτά. Αφού επιμένεις, θα σχεδιάσω ένα μέρος, όχι ένα μέρος από το σύνολο, αλλά το σύνολο εκατό φορές μικρότερο από την πραγματικότητα. Μέσω της μικρογραφικής μου αναπαράστασης, θα μπορείς να φανταστείς και να καταλάβεις τα υπόλοιπα.*

Έτσι ο Θεοφάνης φιλοτέχνησε ένα βιαστικό σκίτσο της Αγίας Σοφίας, που σύντομα οι Μοσχοβίτες ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν για πρότυπο, και που ο Επιφάνιος αντέγραψε τέσσερις φορές, διεκδικώντας για τον εαυτό του και την ιδιότητα του ζωγράφου ιστορημένων χειρογράφων.

Η Επιστολή αποτελεί, λοιπόν, πολύτιμη πηγή πληροφοριών για το έργο του Επιφανίου, που διακρίνεται για το επιδέξια λεπτοδουλεμένο ύφος του, και όχι για τον Θεοφάνη, ο οποίος παίζει τον ρόλο του ακροατή που επιδοκιμάζει – άλλωστε, και το σκίτσο του είναι προσαρμοσμένο στο ίδιο αυτό μεταφορικό και ελλειπτικό ύφος. Με άλλα λόγια ο Θεοφάνης μετατρέπεται σε απλό συνεργό της λογοτεχνικής και γενικότερα καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του Επιφανίου, η οποία γίνεται ευρύτερα δεκτή.

Παρά, πάντως, τον μικρό ρόλο του Θεοφάνη, η Επιστολή διατηρεί την αξία της σε ό,τι αφορά το άτομό του. Ορισμένα στοιχεία για τη σταδιοδρομία του είναι αληθινά, όπως αληθινή είναι και η έμμεση αναφορά σ' έναν συγγραφέα κι έναν ζωγράφο της εποχής που έχουν αποκτήσει προσωπική φήμη. Η αξία ωστόσο που έχει η Επιστολή ως βάση για την απόδοση έργων στον Θεοφάνη, με τεχνοτροπικά κριτήρια, είναι πολύ περιορισμένη. Δεν μπορούμε, για παράδειγμα, να βασιστούμε στην «ταχύτητα» του Θεοφάνη για να αποδώσουμε στον ίδιο και όχι σε κάποιον Ρώσο «μαθητή» του, τη Μεταμόρφωση της Πινακοθήκης Τρετιακώφ, με όλα τα pentimenti της (εικ. 18). Σε ό,τι αφορά, εξάλλου, την αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία του Ντον (εικ. 19) και την Κοίμηση της Θεοτόκου (περ. 1392), η Επιστολή δεν παρέχει κανένα απολύτως στοιχείο που να μας βοηθά να αποφασίσουμε αν πρόκειται για έργο του Θεοφάνη, «μαθητή» του ή ζωγράφου από το Νόβγκοροντ. Ακό-



Εικ. 18:
Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακώφ. Εικόνα της Μεταμορφώσεως.

μα και η απόδοση στον Θεοφάνη της Δεήσεως στο εικονοστάσιο του καθεδρικού ναού του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο, εκεί δηλαδή όπου συναντήθηκαν ο Επιφάνιος με τον ζωγράφο, αμφισβητείται έντονα.[21]

Ένα άλλο κρίσιμης σημασίας στοιχείο που μπορεί να αντλήσει κανείς από την Επιστολή είναι η αναφορά στην υψηλή ποιότητα των έργων του Θεοφάνη, στην οποία οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, η κοινωνική

---

21 E. Smirnova, *Moscow Icons: 14th-17th Centuries*, Oxford, 1989, σσ. 262-263.



Εικ. 19:
Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακώφ. Εικόνα της Παναγίας του Ντον.

του αναγνώριση και θέση. Στο σημείο αυτό, οι αντιλήψεις του σύγχρονου ιστορικού της τέχνης και του κοινού της δυζαντινής περιόδου συναντώνται, αφού και οι δυο δείχνουν να πιστεύουν πως η αναγνώριση ενός καλλιτέχνη εξαρτάται από την ποιότητα του έργου του.

Η άλλη περίπτωση γραπτής πηγής με αναφορά σε καλλιτέχνη της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου είναι η διαθήκη του ζωγράφου Αγγέλου Ακοτάντου, γραμμένη στα 1436, που καταχωρίστηκε στα αρχεία της Ενετικής Διοίκησης της Κρήτης το 1457 από τον επίσης ζωγράφο αδελφό του. Η διαθήκη του Ακοτάντου όριζε μεταξύ άλλων ότι τα εργαλεία της δουλειάς του θα μεταδιδάζονταν στον γιο του, εφόσον η γυναίκα

του γεννούσε γιο.[22] Όμως η έγκυος γυναίκα του, που έμεινε στον Χάνδακα όταν ο Άγγελος πήγε στην Κωνσταντινούπολη, δεν γέννησε γιο αλλά κόρη, με αποτέλεσμα να ισχύσουν οι εναλλακτικές ρυθμίσεις της διαθήκης. Τα σχέδιά του[23] και τα όργανα της δουλειάς του (ανάμεσά τους, προφανώς, παλαιά, πολύτιμα χρώματα, εργαλεία κ.ά.), που προορίζονταν για τον αγέννητο γιο του, θα τα κληρονομήσει τελικά ο αδελφός του, όπως επίσης και τη μεγάλων διαστάσεων εικόνα του Χριστού.[24]

Όποιες πάντως κι αν ήταν οι λεπτομέρειες της διαθήκης, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι όσα προκύπτουν για την επαγγελματική σταδιοδρομία του Αγγέλου Ακοτάντου. Δεχόταν παραγγελίες από την Εκκλησία χωρίς να είναι μοναχός και διατηρούσε μια απλή οικογενειακή επιχείρηση, που σε καμιά περίπτωση η διαθήκη δεν επιτρέπει να τη θεωρήσουμε εργαστήριο. Και μόνο η ύπαρξη, ωστόσο, της διαθήκης δείχνει τη σημαντική κοινωνική θέση του καλλιτέχνη, και το πώς οι εικόνες του και τα υλικά της δουλειάς του θεωρούνταν αξιόλογα περιουσιακά στοιχεία. Προφανώς ο Άγγελος είχε καταφέρει να εξασφαλίσει την άδεια των Ενετικών Αρχών ώστε αφενός να ταξιδέψει στην Κωνσταντινούπολη, και αφετέρου να συντάξει διαθήκη. Λίγα μόλις χρόνια πριν, ένας άλλος ζωγράφος που ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη και συναντήθηκε με τον πατριάρχη, φυλακίστηκε από τους Ενετούς μόλις επέστρεψε στην Κρήτη.[25]

Η διαθήκη του Ακοτάντου, εκτός από τις πληροφορίες που παρέχει, έχει επιτυχημένα αξιοποιηθεί για την επαναχρονολόγηση εικόνων και τη συγκέντρωση έργων του πρώτου μισού του 15ου αι., που προέρχονται από το περιβάλλον του συγκεκριμένου ζωγράφου (εικ. 20). Κι αυτό παρ' όλο που, όπως γνωρίζουμε, ο Ακοτάντος υπογράφει τα έργα του με το όνομα Άγγελος, χωρίς ποτέ να προσθέτει το επώνυμό του ή τη χρονολογία.

---

[22] Μ. Μανούσακας, «Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1436), αγνώστου κρητικού ζωγράφου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 7 (1960-61), σσ. 139-150. Γενικότερα για τον Άγγελο Ακοτάντο και την ταύτισή του με τον ζωγράφο Άγγελο βλ. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), σσ. 290-298. Η ίδια, «Νεώτερα στοιχεία για τον ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο», *Ροδωνιά, Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, Ρέθυμνο, 1994, τ. 1, σσ. 87-96. Για το κείμενο της διαθήκης, βλ. και στις σσ. 203-205 του παρόντος τόμου.

[23] Στο κείμενο αναφέρονται ως *τεσενιάσματα* (από το ιταλικό disegni) και *σκιάσματα*.

[24] Η στρογγυλή εικόνα της αγίας Αικατερίνης προοριζόταν για το σιναϊτικό μετόχι του Χάνδακα. Η Ανάσταση και η Γέννηση του Χριστού για την εκκλησία του Χριστού Κεφαλά.

[25] Το 1419, ο ζωγράφος Νικόλαος Φιλανθρωπηνός φυλακίστηκε μετά την επιστροφή του από την Κωνσταντινούπολη, όπου είχε ταξιδέψει με τον ιερέα Μιχαήλ Καλοφρενά και είχε συναντήσει τον πατριάρχη. Βλ. Chryssa Maltezou, «The Historical and Social Context», στο D. Holton (επιμ.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, ιδ. στις σσ. 27-28.

Η ερμηνεία των δύο κειμένων, για τα οποία έγινε λόγος πιο πάνω, ενισχύεται από τη σύγκριση μεταξύ τους. Σε εμπειρικό επίπεδο και τα δύο επιβεβαιώνουν την ύπαρξη σχεδίων εργασίας, που οι ζωγράφοι, τόσο στην Κρήτη όσο και στη Μόσχα, τα θεωρούσαν πολύτιμα, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο και με τους συλλέκτες. Τα σχέδια (ανθίβολα) του Αγγέλου, που προφανώς κληρονόμησε ο αδελφός του Ιωάννης, αγοράστηκαν το 1477 από τον ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο (1422-1492).[26] Τα κείμενα δείχνουν ότι οι ορθόδοξοι καλλιτέχνες του 15ου αι. είχαν συνείδηση του ρόλου τους και εδραιωμένη κοινωνική θέση. Τόσο οι ζωγράφοι όσο και το έργο τους είχαν την αξία τους. Μπορεί οι φορητές εικόνες να ήταν συμβολικά όργανα έκφρασης της θρησκευτικής ευσέβειας, αλλά αυτό δεν τις εμπόδιζε να θεωρούνται «έργα τέχνης». Κάθε προσπάθεια να θεωρηθεί ότι η τέχνη και οι καλλιτέχνες ήταν έννοιες ανύπαρκτες στο Βυζάντιο, προσκρούει στα ίδια τα κείμενα.[27]



Εικ. 20: Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Ζωγράφου Αγγέλου, εικόνα της Παναγίας Καρδιώτισσας.

[26] Σε πρόσφατες μελέτες υπάρχουν πολλές πληροφορίες για τους παραγγελιοδότες και τις συλλογές έργων τέχνης (ντόπιων και ιταλικών) στην Κρήτη. Η παλαιότερη αναφορά για παρουσία ιταλικών πινάκων στον Χάνδακα χρονολογείται στο 1601 και αφορά την πώληση ενός έργου του Τιτσιάνο. Βλ. Ν. Παναγιωτάκης, «Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», *Αφιέρωμα στον Ν. Σβορώνο*, Ρέθυμνο 1986, τ. 2, σ. 101. Η Μ. Κωνσταντουδάκη αναφέρει τον Αντώνιο Καλλέργη (1521-1555), ο οποίος είχε στο σπίτι του συλλογή από αγάλματα, πίνακες Ιταλών και φλαμανδών ζωγράφων, καθώς και φορητές εικόνες. Μ. Κωνσταντουδάκη, «Οι κρητικές εικόνες και το κοινό τους», *ΚρητΧρον*, 26 (1986), σσ. 246-261 και ιδ. στη σ. 254. Βλ. επίσης Ν. Χατζηδάκη, «Εικόνα με την Προσκύνηση των Μάγων», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, σ. 733, σημ. 102.

[27] H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994.

Εφόσον η αυτοσυνείδηση του καλλιτέχνη επιβεβαιώνεται από τα κείμενα, είναι φυσικό να ενισχύεται η τάση να αποδίδονται τα έργα της βυζαντινής τέχνης σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες – και να μη θεωρούνται ανώνυμα έργα, προορισμένα απλώς να δοξάσουν τον Θεό. Μήπως αυτό σημαίνει ότι η απόδοση σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη θα πρέπει να αποτελεί μια από τις προτεραιότητες της έρευνας για τη Βυζαντινή τέχνη; Έστω και αν τα στοιχεία που έχομε στη διάθεσή μας τοποθετούν το θέμα αυτών των Ελλήνων καλλιτεχνών σε διαφορετικό πλαίσιο απ' ό,τι οι επινοημένοι καλλιτέχνες Κυκλαδικών ειδωλίων των Getz - Preziosi ή οι αγγειογράφοι Αττικών αγγείων του Beazley, το να μιλά κανείς για συγκεκριμένους επώνυμους καλλιτέχνες δεν σημαίνει ότι εξηγεί τις αλλαγές στην τέχνη με βάση την προσωπικότητα των δημιουργών.[28] Το πρόβλημα είναι ότι, γενικά στην ιστορία της τέχνης, η απόδοση περνάει μάλλον δύσκολες μέρες. Δεν έχουμε παρά να σκεφτούμε την περίπτωση του Ρέμπραντ, καλλιτέχνη για τον οποίο πιστεύαμε ότι γνωρίζουμε τον πλήρη σχεδόν κατάλογο των έργων του. Κι όμως, πρόσφατα, το Rembrand Research Project του Άμστερνταμ περιόρισε τον αριθμό των έργων του που γίνονται δεκτά ως ιδιόχειρα, από χίλια σε τριακόσια περίπου. Κάτι αντίστοιχο τείνει σήμερα να συμβεί και με τα σχέδια του Μιχαήλ Αγγέλου. Αν λοιπόν δεν μπορούμε να συμφωνήσουμε για την απόδοση έργων στον Ρέμπραντ ή τον Μιχαήλ Άγγελο, τι πιθανότητες υπάρχουν να συμβεί κάτι τέτοιο προκειμένου για τον Θεοφάνη ή τον Άγγελο; Με πόση βεβαιότητα μπορούμε να αποφαινόμαστε για τον αριθμό των καλλιτεχνών που δούλεψαν στην Παμμακάριστο ή τη Μονή της Χώρας;

Απλώς, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι δεν υπάρχουν κοινά αποδεκτές, ελέγξιμες μέθοδοι απόδοσης. Οι Morelli, Berenson, Beazley βασίζονταν (όπως και ο Σέρλοκ Χολμς) στη «μικρή, ασήμαντη, ασύνειδη λε-

---

[28] J.F. Cherry, «Beazley in the Bronze Age? Reflections on Attribution Studies in Aegean Prehistory», στο R. Laffineur - J.L. Crowley (εκδ.), *EIKON. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology*, δημοσιευμένο ως Aegeum 8, Liege 1992, σσ. 123-144. Ο Cherry αρχίζει τη μελέτη του με ένα απόφθεγμα που αποδίδεται στον Berenson: «Αν η Ιστορία δεν είναι παρά συμφωνημένος μύθος, όπως λέγεται ότι είχε πει ο Ναπολέων, η Τεχνογνωσία (connoisseurship) είναι εικασία που γίνεται δεκτή χωρίς αντίλογο» (B. Berenson, *Aesthetics and History*, London 1948, σ. 221). Ο Cherry επισημαίνει ότι, σε περιόδους πριν από τον Μεσαίωνα, η απόδοση ονομάτων σε καλλιτέχνες με στόχο στη συνέχεια να συντεθεί η ιδέα δασκάλων, μαθητών και μιας τάξης προνομιούχων παραγωγών αποτελεί αναχρονισμό. Στη σ. 129, παραφράζοντας τη Mary Beard, αναφέρει: «*Υπάρχει πρόβλημα κυκλικότητας όταν εξετάζει κανείς την "προσωπικότητα" του καλλιτέχνη με βάση τα έργα του, εφόσον τα συγκεκριμένα έργα είναι τα μοναδικά στοιχεία που διαθέτουμε γι' αυτόν. Δεν υπάρχει τίποτα που να μην μπορεί κανείς να πει για τους αγγειογράφους που να μην μπορεί παράλληλα να ειπωθεί και για τα ίδια τα αγγεία τους*».

πτομέρεια, που μπορεί να υποδείξει ποιος το έκανε». Η ακριβώς αντίθετη μέθοδος συνίσταται στο να βασίζεται κανείς, γενικά, στην τεχνική και την έκφραση, ή ακόμη και στη διαισθητικά συλλαμβανόμενη «ποιότητα».[29] Μπορούν οι δύο αυτές ακραίες αντιλήψεις να συνδυαστούν; Όταν η απόδοση ιταλικών ιστορημένων χειρογράφων σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες, που είχε επιχειρήσει ο Edward Garrison, αμφισβητήθηκε ως αθεμελίωτη, ο Garrison κατηγόρησε τον επικριτή του για «αθεράπευτη ηττοπάθεια». Πιστεύουμε στην ατομικότητα του καλλιτέχνη, αλλά αυτό δεν σημαίνει και ότι μπορούμε πάντοτε να αναγνωρίσουμε τα ατομικά του γνωρίσματα σ' ένα έργο τέχνης. Θεωρητικά, χρειαζόμαστε μια μέθοδο που να μπορεί να διακρίνει με «αντικειμενικά» κριτήρια το γενικό ύφος ή την τεχνοτροπία (τις συμβάσεις μιας εποχής) από το ατομικό ύφος ή ιδίωμα (τον τρόπο έκφρασης και την τεχνική του καλλιτέχνη).[30] Κι αν ακόμα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε για μια εφαρμόσιμη μέθοδο απόδοσης των έργων τέχνης σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες, τί θα μπορούσε αυτή να προσθέσει στην ιστορία της τέχνης, που να μην απορρέει από τα ίδια τα έργα τέχνης;

Κάποτε αυτό δεν ήταν πρόβλημα. Η απόδοση ήταν μια από τις δουλειές του ιστορικού της τέχνης, κομμάτι του μύθου που περιέβαλλε συχνά το πρόσωπό του. Η σημερινή απομυθοποίηση της ιστορίας της τέχνης, σε συνδυασμό με το αυξημένο ενδιαφέρον για το πώς λειτουργεί στην κοινωνία, έχει φέρει σε δεύτερη μοίρα την απόδοση, η οποία δίνει έμφαση στη στιγμή της δημιουργίας. Πιστεύω ότι πρόσφατες μελέτες και δημοσιεύσεις σχετικές με τις κρητικές εικόνες παρέχουν νέα στοιχεία και ανοίγουν προοπτικές, που δικαιολογούν τις προσπάθειες για απόδοση σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει και ότι βρισκόμαστε κοντά στη διαμόρφωση μιας γενικά αποδεκτής μεθόδου για την απόδοση των έργων της βυζαντινής τέχνης. Οι ιστορικοί της τέχνης που ασχολούνται με τη συγκεκριμένη περίοδο δεν είναι σήμερα σύμφωνοι για το ποια ακριβώς θα μπορούσε να είναι η προσφορά της απόδοσης. Σε ό,τι με αφορά, οφείλω πάντως να επαναλάβω την άποψή μου, που αναφέρθηκε και στην αρχή αυτού του κειμένου, ότι η αναζήτηση ονομάτων στη βυζαντινή τέχνη συμβάλλει ελάχιστα στο να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο δούλευαν οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε τα έργα τους το κοινό της εποχής.

Υπάρχουν, πάντως, κάποια ζητήματα που θα μπορούσαν να προωθήσουν τη σχετική έρευνα. Αν μέσω της απόδοσης μπορούσαμε να φωτίσουμε τις σχέσεις καλλιτέχνη και «εργαστηρίου» ή καλλιτέχνη και πα-

29 Βλ. την εισαγωγή των εκδοτών στο «Art History, Connoisseurship and Scientific Literacy», στο *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 7 (1988), σσ. 5-10.

30 R. Wolheim, *Painting as an Art*, London 1987. M.W. Conkey - C.A. Hastorf, *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge 1990.

ραγγελιοδότη, θα ήμασταν σε θέση να αντιληφθούμε καλύτερα ορισμένες από τις αποφάσεις των δημιουργών. Τα στοιχεία για τον αριθμό των καλλιτεχνών σε κάθε περίοδο θα μπορούσαν να κάνουν σαφέστερο τον χαρακτήρα της επαγγελματικής ειδίκευσης και της κυκλοφορίας των αγαθών στο Βυζάντιο. Γνώσεις για την προσαρμοστικότητα των καλλιτεχνών θα μπορούσαν να αποσαφηνίσουν το πώς πρέπει να αντιλαμβανόμαστε τη σχέση μεταξύ δυτικής και βυζαντινής τεχνοτροπίας κατά την Ύστερη Βυζαντινή περίοδο. Ο εντοπισμός συγκεκριμένων καλλιτεχνών θα μας βοηθούσε να δούμε πώς θέματα και ιδέες μεταβιβάζονταν από γενεά σε γενεά, ποιοι καλλιτέχνες συνδέονταν μέσω του ύφους τους και ποιοι καλλιτέχνες ταξίδευαν και γιατί.[31] Τέλος, οι σχετικές με την απόδοση μελέτες θα μπορούσαν να αποδειχτούν χρήσιμα εργαλεία για την προσέγγιση ευρύτερων ζητημάτων που συνδέονται με το θρησκευτικό συναίσθημα και την ευσέβεια στον Όψιμο Μεσαίωνα.

Ενώ όμως η επιθυμία να εντοπισθούν και να μελετηθούν συγκεκριμένοι καλλιτέχνες ενθαρρύνει τον ιστορικό της τέχνης να ασχοληθεί με ζητήματα απόδοσης, οι εξελίξεις στο πεδίο αυτό δεν είναι ενθαρρυντικές. Αν η απόδοση μπορεί να αξιοποιηθεί γόνιμα και να οδηγήσει σε ερμηνείες για τους καλλιτέχνες και το έργο τους, τότε δικαιώνεται. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, ωστόσο, ότι η απόδοση έχει και τη σκοτεινή πλευρά της, όπως δείχνει το έργο του Berenson, του Beazley, ή ακόμη και του Πλινίου. Φέρνει την ιστορία της τέχνης στην αγορά. Αν ήμασταν σε θέση να αποφανθούμε πόσοι καλλιτέχνες υπήρχαν στο Βυζάντιο, να εντοπίσουμε τα ονόματά τους και να αξιολογήσουμε την ποιότητα των έργων τους, θα εξακολουθούσαμε άραγε να παραμένουμε ιστορικοί της τέχνης ή θα είχαμε μετατραπεί σε τεχνοκρίτες;

Μετάφραση: Ανδρέας Παππάς

[31] Βλ. Maltezou, *ό.π.*, σ. 32, για στοιχεία που αφορούν καλλιτέχνες («σγουράφους»), εκμισθώσεις εργαστηρίων, παραγγελίες και τιμές. Τα πιο πρόσφατα στοιχεία για θέματα απόδοσης έργων σε βυζαντινούς καλλιτέχνες υπάρχουν στο A. Cutler, *The Hand of the Master*, Princeton 1994. Για τη Δυτική Ευρώπη, ζητήματα απόδοσης εξετάζονται στο Bram Kempers, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Italy*, London 1987.

Μαρία Παναγιωτίδη

Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα*

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΕΞΑΡΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ από τον κτήτορα, του τρόπου δηλαδή με τον οποίο επεμβαίνει ο τελευταίος στην καλλιτεχνική δημιουργία, και ο βαθμός της ανεξαρτησίας του καλλιτέχνη σε σχέση με τον χορηγό, καθώς και της αναγνώρισης που απολαμβάνει ο δημιουργός, παρουσιάζει πάντα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κατανόηση της κοινωνίας της κάθε εποχής, του ρόλου και του πολιτισμικού επιπέδου των διαφόρων κοινωνικών ομάδων. Για τη βυζαντινή μεσαιωνική κοινωνία τα στοιχεία που υπάρχουν είναι ελάχιστα[1] και ως

---

* Οι συντομογραφίες που χρησιμοποιούνται αναπτύσσονται στο τέλος του άρθρου. Το κείμενο, αφιερωμένο στη μνήμη της αξέχαστης Ντούλας Μουρίκη, έχει δημοσιευτεί στα αγγλικά στο *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 17 (1993-94), Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, σσ. 143-156. Επειδή ο κύριος προβληματισμός του άρθρου είχε παρουσιαστεί ως συμβολή σε σειρά διαλέξεων με γενικό θέμα «Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο» που οργανώθηκε από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, το παρακάτω κείμενο δημοσιεύεται στα ελληνικά με μικρές αλλαγές, στον παρόντα τόμο των διαλέξεων, για λόγους θεματικής ενότητας.

1 A. Cutler, «Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage», *XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Akten I/2, Wien 1981, *JÖB*, 31/2 (1981), σσ. 759-787. R. Cormack, «Aristocratic Patronage of the Arts in 11th- and 12th-Century Byzantium», M. Angold (ed.), *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*, BAR International Series, Oxford 1984, σσ. 158-172. Maria Panayotidi, «The Character of the Monumental Painting in the Tenth Century. The Question of Patronage», *Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος και η εποχή του*. Β΄ Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση (Δελφοί, 22-26 Ιουλίου 1987), Αθήνα 1989, σσ. 285-331. Παναγιώτα Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Οι δωρητές στις ελληνικές αφιερωματικές επιγραφές του ελληνικού κράτους στην όψιμη αρχαιότητα», *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο*, τ. Α΄, Θεσσαλονίκη 1990, σσ. 227-267. Gordana Babić, «Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453), Possibilités et limites des analyses sociologiques», *The XVIIIth International Congress of Byzantine Studies*. Major

προς τους παραπάνω προβληματισμούς μόνο ορισμένες πληροφορίες, σε μορφή ενδείξεων, μπορούν προς το παρόν τουλάχιστον να ανιχνευτούν. Ως γενικός αφορισμός ωστόσο είναι πολύ γνωστό το χωρίο της Εβδόμης Οικουμενικής Συνόδου της Νικαίας (787), το οποίο αναφέρει ότι "η συμβολή του ζωγράφου περιορίζεται στην τέχνη του, ενώ η διάταξη πράγματι οφείλεται στους πατέρες που χτίζουν [τις εκκλησίες]".[2] Ιδιαίτερα ο ρόλος του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία και, κατ' επέκτασιν, η θέση του στη βυζαντινή κοινωνία έχουν πάρα πολύ λίγο κατανοηθεί.[3] Σύμφωνα με αυτά, η εξέταση μνημείων που επιτρέπουν τη διατύπωση παρατηρήσεων από μια τέτοια σκοπιά αποτελεί προσπάθεια να τεθούν οι σχετικοί προβληματισμοί και να αναζητηθούν ορισμένες ενδείξεις.

Δύο σχεδόν σύγχρονα τοιχογραφημένα σύνολα στην Κύπρο, η Εγκλείστρα με το ιερό του Τιμίου Σταυρού στο μοναστήρι του Αγίου Νεοφύτου, κοντά στην Πάφο,[4] και η εκκλησία της Παναγίας του Άρακα στα Λαγουδερά,[5] παρουσιάζουν από αυτή την άποψη ενδιαφέρον, παρά τη διαφορετική αρχιτεκτονική μορφή που έχουν τα δύο μνημεία.

Papers, Moscow 1991, σσ. 348 κ.ε. Sophia Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, TIB, Vienna 1992.

2 Mango, *The Art*, σ. 172.

3 R. Cormack, «Painting after Iconoclasm», A. Bryer - Judith Herrin eds., *Iconoclasm*, Birmingham 1977, σ. 147 κ.ε. , ιδ. 160-163. Oikonomidès, «L'artiste-amateur», *Artistes, artisans*, I, σσ. 45-51. Tania Velmans, «Aspects du conditionnement de l'artiste byzantin: Les commanditaires, les modèles, les doctrines», *Artistes, artisans*, vol. II, σσ. 79-93. Kalopissi-Verti, «Painters», σσ. 139-158. Για την παλαιοχριστιανική περίοδο υπάρχουν περισσότερες πληροφορίες: Catherine Balmelle-J.-P. Darmon, «L' artisan-mosaïste dans l'antiquité tardive. Réflexions à partir de signatures», *Artistes, artisans*, vol. I, σσ. 235-249, ιδ. 247-248. Παναγιώτα Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες καλλιτεχνών και τεχνιτών σε κείμενα της παλαιοχριστιανικής περιόδου», *Αφιέρωμα στον Εμμανουήλ Κριαρά*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 293-311. Η ίδια, «Παρατηρήσεις σχετικά με τους τύπους υπογραφής καλλιτεχνών και τεχνιτών στην παλαιοχριστιανική εποχή συγκριτικά με την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα», *Αμητός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο*, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 89 κ.ε., ιδ. 97-98.

4 Indianos - Thomson, «Wall-Paintings», σ. 178 κ.ε. Stylianou, «Some Problems», σσ. 131-135. Οι ίδιοι, *The Painted Churches*, σσ. 351-364, πίν. 211, 213, 215-217. A.H.S. Megaw, «Twelfth-Century Frescoes in Cyprus», *Actes XIIe Congrès International d'Études Byzantines* (Ohrid 1961), III, Belgrade 1964, σσ. 258-261, εικ. 12-13. Mango-Hawkins, «The Hermitage», σσ. 162-185, πίν. 60-73, 77-109. Winfield, «Reports», σ. 264, πίν. 21-23, εικ. 13. Ο ίδιος, «Final Report», σσ. 279-281, εικ. 1, πίν. LXIV.3-LXV.1-3. Marie Hélène Congourdeau, «L'Enkleistra dans les écrits de Néophytos le Reclus», Jolivet-Lévy, Kaplan, Sodini, *Les Saints*, σσ. 137-149. Tomeković, «Ermitage», *στο ίδιο*, σσ. 151-171, πίν. I-VIII. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa*, Annexe 1, σσ. 1-36.

5 Στυλιανού, «Τοιχογραφίαι», σσ. 459-467, πίν. 142-157. Ο ίδιος, *The Painted Churches*, σσ. 157-185, εικ. 84-102. Megaw, *ό.π.*, σσ. 257-258, εικ. 4, 10-11, 14-15. Ο ίδιος, «Background Architecture», σσ. 195-201, εικ. 1-8. D.C. Winfield, «The Church of the Panagia tou Arakos, Lagoudera: First Preliminary Report, 1968. With an Appendix by C. Mango», *DOP*, 23-24 (1969-1970), σσ. 377-380, πίν. 1-7. Ο ίδιος, «Reports», σσ. 262-264, πίν. 10-12, 14-16. Ο ίδιος, «Dumbarton Oaks (Harvard University) Work at Lagoudera and Monagri, 1970», *RDAC* (1971), σσ. 147-148, πίν. XXXV.1-XXXVI. Ο



Εικ. 1: Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Η Δέηση.



Εικ. 2: Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Η Δέηση, λεπτομέρεια, ο όσιος Νεόφυτος δεόμενος.

Στην πρώτη περίπτωση δηλαδή πρόκειται γιά τη διακόσμηση του κελιού και του ιερού ενός ερημητηρίου που είναι σκαλισμένο σχεδόν στον βράχο, και στη δεύτερη για τις τοιχογραφίες ενός τυπικού μονόχωρου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλλο ναού. Τα δύο αυτά σύνολα είναι όχι μόνο σίγουρα χρονολογημένα, αλλά έχουν διασώσει και πληροφορίες για τους κτήτορές τους, και μάλιστα ώς ένα σημείο και για ορισμένες πλευρές της προσωπικότητας των ατόμων αυτών. Στο πρώτο

ίδιος, «Final Report», σσ. 284-287, πίν. LXVIII.1-4-LXIX.1-2. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa*.

σύνολο αναφέρεται μάλιστα και το όνομα του ζωγράφου.[6] Είναι επίσης πολύ πιθανό ότι ο ίδιος καλλιτέχνης ήταν υπεύθυνος για το μεγαλύτερο μέρος της διακόσμησης και του δεύτερου μνημείου.[7]

Η επιγραφή που σώζεται στην Εγκλείστρα του Οσίου Νεοφύτου, στο χείλος μικρής εσοχής, πάνω από την οποία εικονίζεται μνημειακή παράσταση της Δέησης (εικ. 1) με γονατιστό τον όσιο Νεόφυτο σε στάση προσκύνησης (εικ. 2), αναφέρει το όνομα του ζωγράφου Θεοδώρου Αψευδούς και τη χρονολογία 6691 (=1183), κατά την 1η ινδικτιώνα.[8]

Στην Παναγία του Άρακα, πάνω από την είσοδο του βόρειου τοίχου, σώζεται τρίστιχη κτητορική επιγραφή, η οποία συνοδεύει την παράσταση του αγίου Κεραμίου. Αναφέρει τον δωρητή της γραπτής διακόσμησης του μνημείου, Λέοντα Αυθέντη, τη χρονολογία 6701 (=1192), το μήνα Δεκέμβριο και την 11η ινδικτιώνα.[9]

Μία άλλη επιγραφή, στο κάτω αριστερό άκρο της παράστασης της Βάπτισης, αποτελεί επίκληση ενός μοναχού.[10] Επειδή από τη συγκριτική εξέταση των γραμμάτων με αυτά που χρησιμοποιούνται στον ναό φαίνεται ότι το παραπάνω κείμενο είναι σύγχρονο με τις τοιχογραφίες και επειδή μάλιστα πρόκειται για την προσωπική δέηση ενός μοναχού που δεν είναι ο κτήτορας αλλά ωστόσο έχει τη δυνατότητα να διατυπώνει την παράκλησή του σε μια ιδιωτική εκκλησία, φαίνεται πολύ πιθανό ότι η επιγραφή αναφέρεται στον ζωγράφο, του οποίου όμως δεν σώθηκε η επαγγελματική ιδιότητα και το όνομα.

Στο πρώτο μνημείο κτήτορας είναι μία σημαντική και ιδιάζουσα για την κοινωνία της εποχής προσωπικότητα, ένας ντόπιος μοναχός, ο όσιος Νεόφυτος. Ωστόσο είναι πολύ πιθανό ότι δεν είχε ο ίδιος τα οικονομικά μέσα για τη διακόσμηση του μοναστηριού που ίδρυσε το 1170 και ότι δέχθηκε οικονομική και ηθική ενίσχυση από τον επίσκοπο Πάφου Βασίλειο Κίνναμο. Ο τελευταίος ίσως βοήθησε και στη μετάκληση του καλλιτέχνη από την Κωνσταντινούπολη.[11] Όπως είναι γνωστό από

---

6 Stylianou, «Donors», σσ. 99-102. A. Nicolaïdès, «Les Ktitors dans la peinture au XII siècle à Chypre: une remise au point», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen age*, Université de Rennes II, Haute-Bretagne 1983, σσ. 683-686.

7 Βλ. πιο κάτω, σημ. 8-10, και σσ. 86-87.

8 *+ιστοριθ ....λειστρα δι α χειρο[ς] εμου Θεοδώρου του Αψευδους/ [ἔτ]ει ͵ςχ҅α΄* (ινδικτιῶνος)α΄, Mango-Hawkins, «The Hermitage», σ. 183. Προβλ. Indianos - Tomson, «Wall-Paintings», σ. 187. Stylianou, «Donors», σ. 99. Οι ίδιοι, «Some Problems», σ. 132.

9 *+ ἀνιστορησθ(η) ὁ πάνσεπτος ναός της υπ(ε)ρ(αγίας) Θ(εοτό)κου τοῦ Ἄρακος/ διά συνδρομ(ῆς) καί πολλ(οῦ) ποθ(ου) κυροῦ Λέωντ(ος) τοῦ Αυθε[ν]τ(ου) μηνι Δεκαι[μ]βρίο/ ιν(δικτιῶνος) ια΄ τω ͵ςψα΄ ετους*. Στυλιανοῦ, «Τοιχογραφίαι», σσ. 463-464. Stylianou, «Donors», σ. 8. Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών», σ. 71, σημ. 1. Τσοπανάκης, «Παναγία τοῦ Ἄρακος», σσ. 116-117.

10 *μνησ[θητι]..τ[ου]/ δουλου σ[ου]. ο.../ [μ]οναχου και/......ο...../*, Winfield, *Panagia tou Arakos*, σσ. 16-17. Wharton, Art, σσ. 87-88.

11 Mango - Hawkins, «The Hermitage», σ. 124. Wharton-Epstein, «Formulas», σ. 397, ιδ. σημ. 59. Η ίδια, *Art*, σ. 88. Cormack, *Writing in Gold*, σ. 215 κ.ε. Galatariotou, *Making*

την τυπική διαθήκη του, ο όσιος γεννήθηκε στα Λεύκαρα το 1134 από αγροτική οικογένεια και πέθανε λίγο μετά το 1214, έτος κατά το οποίο έγινε η αντιγραφή της αναθεωρημένης έκδοσης του τυπικού του μοναστηριού, που μόλις αναφέρθηκε. Ο όσιος Νεόφυτος στα νεανικά του χρόνια ταξίδεψε στους Αγίους Τόπους, αναζητώντας μέρος για να ασκητέψει. Παρ' όλο ότι ήταν τελείως αγράμματος έως 18 ετών και έμαθε ανάγνωση και γραφή μετά από αυτή την ηλικία στο μοναστήρι του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη, όπου κατέφυγε στην αρχή, πεθαίνοντας άφησε 16 τόμους με δικά του γραπτά κείμενα. Από τα έργα του, όλα θρησκευτικού περιεχομένου, που παραμένουν ακόμη σε μεγάλο βαθμό ανέκδοτα, φαίνεται ότι παρακολουθεί τους θεολογικούς προβληματισμούς της εποχής του και παίρνει μάλιστα θέση στις σχετικές συζητήσεις.[12] Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί σχετικά με την προσωπικότητά του ότι, στο μοναστήρι που ίδρυσε, η μορφή του εικονίζεται τρεις φορές, δύο στην Εγκλείστρα και στο ιερό, που τοιχογραφήθηκαν από τον Θεόδωρο Αψευδή, καθώς και μία ακόμη, στον κυρίως ναό, που διακοσμήθηκε λίγο αργότερα, στα 1196.[13]

Στο ανατολικό τμήμα της οροφής του ιερού, σε αντιστοιχία με την Ανάληψη, ο όσιος έχει παρασταθεί ολόσωμος μετωπικός με τα χέρια σταυρωμένα εμπρός στο στήθος, ανάμεσα στους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, που τον αναλαμβάνουν από τους ώμους (εικ. 3). Πάνω από την κεφαλή του σώζεται δίστιχη επιγραφή σε δωδεκασύλλαβους στίχους, στην οποία διατυπώνεται η παράκληση του οσίου να γίνει δεκτός μεταξύ των αγγελικών δυνάμεων, εξαιτίας του μοναχικού του σχήματος.[14] Στην παράσταση της Εγκλείστρας, ο όσιος Νεόφυτος εικονίζεται γονατιστός, κρατώντας με τα δυο του χέρια το δεξί πόδι του Χριστού σε μνημειακή παράσταση της Δέησης, που αναφέρθηκε παραπά-

---

of a Saint, σσ. 17-18. Για την έγγεια περιουσία του μοναστηριού J. Darrouzès, «Manuscrits originaires de Chypre à la bibliothèque Nationale de Paris », *REB*, 8 (1950), σ. 177.

12 Τσικνόπουλος, *'Ο ἅγιος Νεόφυτος*. Ο ίδιος, «Τὸ συγγραφικὸν ἔργον», σσ. 75-113, ιδ. σ. 86 κ.ε. Ο ίδιος, *Κυπριακά τυπικά*, σ. 1 κ.ε., σποραδικά σσ. 71-104, 117-143. Mango-Hawkins, «The Hermitage», σσ. 122-132. Cormack, *Writing in Gold*, σσ. 215 κ.ε., ιδ. 222-224. Galatariotou, *Making of a Saint*, σσ. 226 κ.ε., ιδ. σ. 236. Appendix. Για τους θεολογικούς προβληματισμούς της περιόδου, Β. Κατσαρός, *'Ιωάννης Κασταμονίτης. Συμβολή στή μελέτη τοῦ βίου, τοῦ ἔργου καί τῆς ἐποχῆς του*, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 265 κ.ε. Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός* (Διδακτορική Διατριβή), Αθήνα 1991, σ. 54.

13 Mango - Hawkins, «The Hermitage», σσ. 159, 165-166, 181-182, 201, εικ. 36, 48, 68, 93-96. Wharton-Epstein, «Formulas», σσ. 398-399. Galatariotou, *Making of a Saint*, σσ. 130-136. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού στο έτος 1196 , Stylianou, *The Painted Churches*, σσ. 354-355.

14 *Τὸ σχῆμα τουτο δυὰς ηγι ασμε[νη]/ εἰς ἔργον ελθε[ῖ]ν ἱκετευω συν πόθ[ω]*, Mango-Hawkins, «The Hermitage», σ. 166. Βλ. επίσης Τσικνόπουλος, «Ἡ ποιητική παραγωγή», σ. 43. Ο ίδιος, *'Ο ἅγιος Νεόφυτος*, σ. 115. Ο ίδιος, «Τὸ συγγραφικὸν ἔργον», σ. 185. Galatariotou, *Making of a Saint*, σσ. 140-141.



Εικ. 3:
Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Ο όσιος Νεόφυτος ανάμεσα στους αρχαγγέλους, λεπτομέρεια.

νω (εικ. 1-2). Πλάι του βρίσκεται ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο που περιέχει εξάστιχη επιγραφή σε δωδεκασύλλαβους στίχους. Σ' αυτήν διατυπώνεται η δέηση του οσίου προς την Παναγία και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο να μεσολαβήσουν για τη σωτηρία του τώρα και στην αιωνιότητα.[15] Δύο επιγραφές ακόμη που σώζονται στην Εγκλείστρα είναι αποσπασματικές αλλά επιτρέπουν να φανεί η άμεση σχέση που έχουν με τον ιδρυτή όσιο. Η μία στο ανατολικό τμήμα της οροφής, αμέσως πάνω από τον τοίχο, αναφέρεται σε βιογραφικά στοιχεία του κτήτορα.[16] Μνημονεύονται το μοναστήρι του Κουτσοβέντη, όπου νεαρός ο Νεόφυτος πέρασε τα πρώτα χρόνια της μοναστικής του ζωής, καθώς και ένα φρούριο, πιθανόν το κάστρο της Πάφου, στο οποίο ο όσιος λίγο αργότερα φυλακίστηκε κατά την προσπάθειά του να διεκπεραιωθεί στη

15 *Μ(ητ)ρικαὶς Χ(ριστ)έ λιταὶς καὶ/ βαπτιστοῦ σου· θρόνω σου/ σεπτῶ σεφθῶς παρισταμέν(ων)/ θείω σου ποδί ἱκετικως/ κειμένω· ίλεως έσω/ νυν καὶ εις τοῦς αἰῶνας,.* Mango - Hawkins, «The Hermitage», σ. 181. Βλ. επίσης Τσικνόπουλος, «Ἡ ποιητικὴ παραγωγή», σ. 43. Ο ίδιος, *Ὁ ἅγιος Νεόφυτος*, σ. 119. Ο ίδιος, «Τὸ συγγραφικὸν ἔργον», σ. 185. Cormack, *Writing in Gold*, σ. 233. Για το εσχατολογικό περιεχόμενο της παράστασης Chr. Walter, «Two Notes on the Deesis», *REB*, 26 (1968), σσ. 311-336. Φαίνεται ότι πρόκειται για μεταγενέστερη επιγραφή, εφόσον εν μέρει καλύπτει την αρχική, που ήταν μεγαλύτερη, από την οποία μερικά μόνο γράμματα είναι ορατά. Είναι δύσκολο, ωστόσο, να αποδοθεί η επιγραφή σε μία συγκεκριμένη φάση της διακόσμησης της Εγκλείστρας, με βάση τη συγκριτική παραβολή των γραμμάτων. Πάντως, όπως φαίνεται από τη γραφή, θα συντάχθηκε την εποχή που ζούσε ακόμη ο όσιος, Mango - Hawkins, «The Hermitage», σ. 182.

16 *...εόφυε....εκτεν τῶ Κουτζου-*
[βένδη]θείας μονῆς· εις τό φρού-
[ριον ....]ἡσυχίας ἀπο-
.... ς ὡς δὲ κε-
.... ς Θ(εο)ῦ
.... και ανά-
.... ετε
...........................,

Mango - Hawkins, «The Hermitage», σ. 174. Βλ. επίσης Indianos - Thomson, «Wall-Paintings», σ. 188. Τσικνόπουλος, «Τὸ συγγραφικὸν ἔργον», σ. 185. Galatariotou, *Making of a Saint*, σ. 144.



Εικ. 4: Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Η Παναγία η Αρακιώτισσα.

μικρασιατική ακτή, προκειμένου να μεταβεί στο όρος Λάτμος. Η άλλη επιγραφή, στο μέτωπο της παρειάς πάνω από τον τάφο του οσίου, αποτελεί επιτάφιο κείμενο σε πρώτο πρόσωπο.[17]

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η προσωπική επέμβαση του κτήτορα, που αντανακλά και στοιχεία της προσωπικότητάς του, είναι φανερή τόσο στις παραστάσεις όσο και στο περιεχόμενο της διακόσμησης, καθώς διατυπώνεται με ευκρίνεια η ικεσία του ανάμικτη με τη βεβαιότητά του για τη μέλλουσα σωτηρία.[18]

Στην Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά, χορηγός της γραπτής διακόσμησης είναι ο Λέων ο Αυθέντης, τοπικός άρχοντας, γιος πιθανότατα βυζαντινού αξιωματούχου. Το έτος 1192, το οποίο μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή που αναφέρθηκε παραπάνω, αμέσως μετά δηλαδή την κατάκτηση του νησιού από τον Ριχάρδο τον Λεοντόκαρδο (1191), ο άνθρωπος αυτός φαίνεται πως κατέφυγε στα κτήματά του, σε πλαγιά του όρους Τρόοδος. Μία άλλη επιγραφή σε δωδεκασύλλαβους στίχους σώζεται δεξιά και αριστερά από τη μνημειακή παράσταση της Παναγίας της Αρακιώτισσας, η οποία αποδίδει προδρομικό τύπο της Παναγίας του Πάθους, στον νότιο τοίχο της εκκλησίας[19] (εικ. 4). Σύμ-

---

17 *[------λ]ιθοστροτον ταφον*
[------]με συνκείμε λιθω
[------]ατικα βουλήσει
[-------]νες λάας οὕτως,

Mango - Hawkins, «The Hermitage», σ. 183. Βλ. επίσης μια πρόταση συμπλήρωσης με δωδεκασύλλαβους στίχους, Τσικνόπουλος, «Ἡ ποιητική παραγωγή», σ. 43. Ο ίδιος, *Ὁ ἅγιος Νεόφυτος*, σ. 121. Ο ίδιος, «Τὸ συγγραφικὸν ἔργον», σ. 185.

18 Galatariotou, *Making of a Saint*, σσ. 129-130, 147.

19 Γ. Σωτηρίου, «Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου (Πρόδρομος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους)», *AE* (Εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου), Α΄ (1953-1954), σσ. 87-91. Για το κοινωνιολογικό περιεχόμενο της παράστασης που συνδέεται με τις συμφορές που έπληξαν την Κύπρο μετά τη λατινική κατάκτηση. A. Stylianou, «Sociological Reflexions in the Painted Churches of Cyprus», *XVI Internationalen Byzantinistenkongress*, Akten II/5 , Wien 1981, *JÖB*, 32/5 (1981), σσ. 523-526.

φωνα με αυτό το κείμενο, αυτός που έβαλε να ζωγραφίσουν με φθαρτά χρώματα αυτή την εικόνα με πολύ πόθο και θερμότατη πίστη, ο φτωχός Λέων, ταπεινός ικέτης του Θεού, γιος του Αυθέντη, δέεται μαζί με τη σύζυγο και ομόδουλή του για να είναι ευτυχισμένο το υπόλοιπο μέρος της ζωής τους μαζί με τα παιδιά τους, που είναι και αυτά επίσης δούλοι του Θεού και ικέτες Του. Δέονται επίσης και για να τύχουν της τελικής σωτηρίας, εφόσον μόνη η Παναγία έχει τη δόξα να προσφέρει, αν θέλει, όταν εξευμενιστεί, τη σωτηρία.[20]

Όπως έχει παρατηρηθεί από την εικονογραφική ανάλυση του τρούλλου του ναού, με βάση κυρίως την επιλογή των χωρίων που κρατούν στα ενεπίγραφα ειλητάρια οι προφήτες, οι ιδέες που εκφράζονται είναι η Ενσάρκωση, με την ιδιαίτερη σημασία που έχει για την ανθρώπινη σωτηρία η έννοια αυτή, καθώς και η Οικουμενικότητα της ισχύος του Παντοκράτορα. Το σημαντικό αυτό περιεχόμενο του τρούλλου σε συνδυασμό με την επιγραφή που αναφέρθηκε παραπάνω, έχει θεωρηθεί ότι εκφράζει μία προσωπική, ανθρωποκεντρική για τον μεσαιωνικό άνθρωπο, αντίληψη του κόσμου, η οποία ίσως να οφείλεται στο υψηλό πολιτιστικό επίπεδο του κτήτορα, βασισμένο σε κλασική παιδεία.[21] Επομένως γίνεται φανερό ότι το κεντρικό νόημα του εικονογραφικού περιεχομένου και στα δύο μνημεία εμπνέεται από τις προσωπικές επιθυμίες και σχετίζεται με την προσωπικότητα των κτητόρων.

Έχει υποστηριχτεί εξάλλου ότι, μολονότι δεν αναφέρεται ή οπωσδήποτε δεν σώζεται η σχετική μνεία, ο ζωγράφος της Παναγίας του Άρακα είναι ο Θεόδωρος Αψευδής και μάλιστα ότι οι τοιχογραφίες που έκανε στα Λαγουδερά εκπροσωπούν, όπως είναι φυσικό, την πιο ώριμη, την καθαρά μανιεριστική φάση της καλλιτεχνικής του δημιουργίας.[22] Εάν μάλιστα αναφέρεται σ' αυτόν η σωζόμενη επιγραφή στο κά-

---

[20] *+Άχραντον ὁ σην εκμορφώσας/ εἰκόνα χρώμασι φθαρτοῖς Πάναγνε/ Θεομ[ή]τω[ρ] πόθω σὺν πολλῶ καὶ θερ/μωτάτη πίστει Λέων πενιχρός ευ/τελής σός οἰκετης/ ὁ του αυθέντος/ πατρώθεν/ κεκλημε/ νος συν ό/μοζύγω και/ συν δούλη/[- - -]/ αιτοῦσι/ πιστῶς[-]/ δάκρυσιν / ἀμετροις// ευθυμον ευρεὶν βιου λοιπου/ τὸ περας συν ὁμοδούλοις/ κέ παισι σοῖς οικέταις/ καῖ λήξεως τύχουσι τῶν/ σεσωσμένων/ μονη γαρ εχεις/ το δοξασθαι/ Παρθενε/ ει και τῶν/ θελειν δυ/ σωπηθεισα/ παντως/ τούτοις/ παρασχειν/[- - - σω]τ[ηρίαν]*, Τσοπανάκης, «Παναγία τοῦ Ἄρακος», σσ. 119-124. Βλ. επίσης Σωτηρίου, *ό.π.*, σ. 88. Stylianou, «Donors», σσ. 101-102. J.P. Sodini, «Notes sur quelques inscriptions de Chypre», *TM*, 4 (1970), σ. 486. Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών», σ. 89

[21] Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών», σσ. 72-78, 89. Τσοπανάκης, *ό.π.*, σ. 121. Εχει ωστόσο υποστηριχθεί και η εσχατολογική ερμηνεία της παράστασης. Velmans, «Quelques programmes», σσ. 137-139.

[22] Για την τεχνοτροπική ομοιότητα των δύο συνόλων. Mango - Hawkins, «The Hermitage», σ. 206. Σχετικά με την ταυτότητα του ζωγράφου της Παναγίας του Άρακα. 'Α. Παπαγεωργίου, «*Εἰκών τοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ ναῷ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος*», *ΚυπρΣπουδ*, 32 (1968), σσ. 45-55, ιδ. 55. Ο ίδιος, «Δύο βυζαντινές εἰκόνες τοῦ 12ου αἰώνα», *RDAC* (1976), σσ. 268-270. Ο ίδιος, «Η αμφιπρόσωπη εικόνα της εκκλησίας της Παναγίας Θεοσκέπαστης στην Πάφο», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, σσ. 488-489. Hadermann-Misguich, «La peinture», σ. 243, εικ. 6. Σχετικά με την επίδραση που άσκησε ο Θεόδωρος Αψευδής, Weyl Carr-Morrocco, *A Byzantine Masterpiece*, σσ. 69-70, 77, 80.



Εικ. 5: Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Αψίδα, η Παναγία (λεπτομέρεια).

τω μέρος της παράστασης της Βάπτισης στην Παναγία του Άρακα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, φαίνεται πως στο τέλος της ζωής του ο ζωγράφος έγινε μοναχός[23], γεγονός που συνέβαινε συχνά κατά τη μεσαιωνική εποχή.

Πράγματι τα δύο σύνολα, οι τοιχογραφίες δηλαδή της Εγκλείστρας και του ιερού στο μοναστήρι του Αγίου Νεοφύτου (εικ. 1-3, 7, 9-10, 13, 15, 17), που είναι έργο του Θεοδώρου Αψευδούς, και το μεγαλύτερο τμήμα της διακόσμησης της Παναγίας του Άρακα, μπορούν με μεγάλη πιθανότητα να θεωρηθούν ότι έγιναν από τον ίδιο ζωγράφο. Εξαίρεση αποτελούν στην εκκλησία των Λαγουδερών οι παραστάσεις της Παναγίας (εικ. 5) ανάμεσα στους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, και των ιεραρχών (εικ. 6) της αψίδας. Αυτές είναι ζωγραφισμένες με σχετική απλοποί-



Εικ. 6: Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Αψίδα, ο άγιος Ηρακλείδιος.

[23] Βλέπε πιο πάνω, σελ. 80, σημ. 10.

ηση σε σχέση με τη λεπτολόγο, σφιχτή και περίπλοκη σε ορισμένες περιπτώσεις απόδοση του πλασίματος στα γυμνά μέρη και στην πτυχολογία του υπόλοιπου γραπτού διακόσμου (εικ. 4, 8, 11-12, 14, 16, 18-20).[24]

Δεν είναι μόνο οι κομψές, ραδινές μορφές με τα ευγενικά πρόσωπα και τα λεπτογραμμένα χαρακτηριστικά, το σφιχτό πλάσιμο που δεν αφήνει ωστόσο να διασπαστούν με ένταση οι όγκοι στα γυμνά μέρη, ούτε η εκζήτηση της διακοσμητικότητας και της ανάλαφρης γραμμής που μοιάζουν τόσο πολύ στα δύο σύνολα. Τα στοιχεία αυτά εξάλλου χαρακτηρίζουν μια ορισμένη τάση που διαπνέεται από αριστοκρατική-διακοσμητική διάθεση και χρονολογείται στην τελευταία εικοσαετία του 12ου αι.[25] Περισσότερο ενδεικτική για την ταύτιση του ζωγράφου είναι η ομοιότητα στην τεχνική εκτέλεση των παραπάνω τοιχογραφιών,[26] όπως επίσης και ορισμένες λεπτομέρειες που συνηγορούν με τη θέση αυτή. Η απόδοση της κόμης π.χ., της οποίας το περίγραμμα γίνεται με καθαρή, σκοτεινή καστανή γραμμή που αφήνει με σαφήνεια να φανεί το σχήμα του μετώπου και των κροτάφων, μοιάζει παρά πολύ στα δύο κυπριακά σύνολα (εικ. 9-12). Οι οφθαλμοί, επίσης, τις περισσότερες φορές παρουσιάζουν ιδιαίτερη συγγένεια στα μνημεία αυτά, καθώς η ίριδα ζωγραφίζεται με ανοιχτό καστανό χρώμα που περιγράφεται έντονα, ιδίως από κάτω, άλλοτε με καστανό και άλλοτε με κυανό σε σκοτεινούς τόνους, ενώ παράλληλα η κόρη δηλώνεται με μια πολλή λεπτή κουκκίδα, χαρακτηριστικά που δίνουν στο βλέμμα έκφραση φωτεινή, άγνωστη από άλλες τοιχογραφίες (εικ. 1-4, 9, 11, 13-16). Η ίδια στενή συγγένεια φαίνεται και στον τρόπο που αποδίδονται τα φρύδια, καθώς σε αρκετές ανδρικές μορφές και στα δύο κυπριακά μνημεία, ο ακάλυπτος καστανός προπλασμός σχηματίζει λίγο πιο πάνω από τη γένεση της μύτης οξυκόρυφη γωνία, η οποία τείνει να διαμορφώσει το σχήμα του ύψιλον στη θέση αυτή (εικ. 13-16, 19-20). Αξιοσημείωτη είναι γενικά και η ομοιότητα των γραμμάτων, μεταξύ των οποίων μόνο η απόδοση του ωμέγα ουσιαστικά διαφέρει, καθώς στην Παναγία του Άρακα γίνεται γωνιώδης.

---

[24] Θα μπορούσαν να αποδοθούν σε διαφορετικό χέρι και να χρονολογηθούν λίγο πριν τις τοιχογραφίες του 1192, περίπου 1180-1190. Όπως είναι φυσικό, η διακόσμηση θα άρχισε από το ανατολικό τμήμα του ναού. Βοηθητική είναι η σύγκριση με τις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων στο Περαχωριό, 1160-1180. Megaw - Hawkins, «The Church», σσ. 279-348, ιδ. σ. 348. Winfield, «Final Report», σ. 286. Stylianou, *The Painted Churches*, σσ. 422-423. Πιθανότατα οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων μπορούν να χρονολογηθούν στα 1170-1180. Hadermann-Misguich, «La peinture», σσ. 239-241. Για τη χρονολόγηση των παραστάσεων της αψίδας λίγο πριν το 1192, Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa*, σσ. 40-55, 163-223, 426. Για κάπως διαφορετική άποψη, Wharton, *Art*, σσ. 83-84. Stylianou, *The Painted Churches*, σ. 178. Winfield, «Final Report», σ. 286. Ο ίδιος, *Panagia tou Arakos*, σσ. 23-24. Ο τελευταίος προτείνει τη χρονολόγηση στα μέσα περίπου του 12ου αι.

[25] Panayotidi, «The Wall-Paintings», σσ. 466, 469-470.

[26] Winfield, «Reports», σσ. 262-264, ιδ. 264. Ο ίδιος, «Final Report», σσ. 280-281, 285. Hadermann-Misguich, «La peinture», σσ. 244-245.

Εφόσον τα δύο αυτά τοιχογραφημένα σύνολα στην Κύπρο έγιναν στο μεγαλύτερο μέρος τους από τον ίδιο ζωγράφο και εφόσον είναι φανερή η διαφορετική κοινωνική προέλευση και παιδεία των κτητόρων, η συγκριτική εξέταση μεταξύ τους, σε συνδυασμό με τις μαρτυρίες από τις επιγραφές και τα γραπτά κατάλοιπα του οσίου, θα μπορούσε ίσως να βοηθήσει στη διατύπωση ορισμένων σκέψεων σχετικά με τους προβληματισμούς που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ωστόσο, στα τόσο περιορισμένα όρια ενός άρθρου δεν είναι δυνατή η διεξοδική μελέτη των δύο μνημείων. Η εξέταση ορισμένων μόνο κοινών θεματικών συνθέσεων που υπάρχουν και στα δύο ζωγραφικά σύνολα μπορεί ίσως να αποτελέσει πειραματική αφετηρία για τις σχετικές διερευνήσεις.

Μία ενδιαφέρουσα παράσταση, η οποία σώζεται, αν και παραλλαγμένη, και στους δύο ναούς και η οποία θα πρέπει να είναι έργο και στις δύο περιπτώσεις του Θεοδώρου Αψευδούς, είναι η Παναγία, της οποίας ο μεσολαβητικός ρόλος προς τον Χριστό αποδίδεται με μεγάλη σαφήνεια. Στην παράσταση αυτή η Παναγία αποτείνεται στον υιό της, κρατώντας ενεπίγραφο ανοιχτό ειλητάριο, με έμμετρο κείμενο σε μορφή ερωτήσεων και αποκρίσεων εκ μέρους Του.[27] Στη μικρή κόγχη που σχηματίζεται πάνω από τον τάφο του οσίου Νεοφύτου στην Εγκλείστρα, εικονίζεται η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα, ανάμεσα σε δύο επισκόπους, τον Ιωάννη Χρυσόστομο και τον Μεγάλο Βασίλειο (εικ. 17). Στο ενεπίγραφο ειλητάριο που κρατεί αναγράφεται παράφραση του κειμένου που συνήθως συνοδεύει την παράσταση της Παναγίας Παράκλησης: *πάρεσχε/ λυσιν ὑἓ/ μου τῶ κει/ μένω +/ [δί]δωμ[ι]/ [καμ]φθεὶς/ [σαῖς λιταῖς]*.[28] Τα κείμενα στα ενεπίγραφα ειλητάρια των ιεραρχών που παραστέκουν την Παναγία, συνδέονται με τις δύο βασικές παραστάσεις της θείας Οικονομίας για την ανθρώπινη σωτηρία που εικονίζονται στον ταφικό χώρο και συμπληρώνουν τη σύνθεση. Στη Σταύρωση αναφέρεται η επιγραφή του Χρυσοστόμου και με την Ανάσταση σχετίζεται το κείμενο του Βασιλείου.[29]

Το όλο πρόγραμμα επομένως είναι καθαρά προσαρμοσμένο στον ταφικό χώρο που διακοσμεί, και η σχετική επιγραφή στο ειλητάρι της Παναγίας παίρνει τελείως ειδικό χαρακτήρα, καθώς εκφράζει την προσωπική παράκληση του κτήτορα σε έναν χώρο που προοριζόταν από τον ίδιο να μείνει μετά τον θάνατό του για πάντα κλειστός, σύμφωνα με τη διαθήκη του.[30] Στην περίπτωση αυτή είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Νεόφυτος μόνος του καθόρισε το εικονογραφικό λεξιλόγιο και επέβαλε

[27] Για τον τύπο της Παναγίας Παράκλησης, *Ἑρμηνεία*, σ. 280. E. Cougny (éd.), *Epigrammatum Anthologia Palatina*, III, Paris 1927, σ. 423, αρ. 125. Der Nersessian, «Two Images», σσ. 81-85.

[28] Indianos - Thomson, «Wall-Paintings», σ. 190.

[29] Mango - Hawkins, «The Hermitage», σ. 184.

[30] Τσικνόπουλος, *Τυπική διαθήκη*, σσ. 36-37. Ο ίδιος, *Κυπριακά τυπικά*, σσ. 102-103.

το κείμενο στο ειλητάριο της Βρεφοκρατούσας, προσαρμοσμένο στους δικούς του οραματισμούς, αντί του τυπικού διαλόγου, σύμφωνα με την τρέχουσα συνήθεια, στην παράσταση της Παναγίας Παράκλησης.[31]

Αντίθετα, στην Παναγία του Άρακα εικονίζεται ο καθιερωμένος τύπος της παράστασης, σε τυπική θέση, στο δυτικό τμήμα του βορειοανατολικού πεσσού. Η Παναγία (εικ. 18) δεόμενη, στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τον Χριστό Αντιφωνητή στον αντίστοιχο νοτιοανατολικό πεσσό, κρατεί, με καλυμμένο το δεξί χέρι, ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο. Ο τυπικός διάλογος με τον υιό της δηλώνεται, όπως συνηθίζεται, με εναλλαγή του χρώματος των γραμμάτων, αντίστοιχα προς τους στίχους των ερωταποκρίσεων:

+Τη μη(τε)ϱ/ ετης. την/ 6ϱοτῶν/ σοτηϱίαν./ παϱῶϱγι/σάν με .συμπάθησον/ ὑέ μου .αλλ ου/κ επιστρέ/φουσιν .και/ σώσον χά/ϱιν. .εξουσην/ λυτϱον. ευχα/ ϱιστό σι Λόγε.[32]

Δεξιά και αριστερά από την Παναγία σώζεται η επιγραφή με το συνηθισμένο για τον τύπο στην Κύπρο επίθετο *ή 'Ελεοῦσα.*[33] Η σύνθεση συμπληρώνεται, όπως έχει υποστηριχτεί, με την παράσταση του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, στο ανοιχτό ειλητάριο του οποίου είναι γραμμένο το γνωστό μεσσιανικό χωρίο που συχνά τον συνοδεύει: *Ίδε ό/ αμνὸς/ του Θ(εο)ῦ/ ὁ αίϱων/ την ἁμαϱ/ τιαν του κόσ/ μου* (Ιωάννης, α' 29). Διαμορφώνεται έτσι μία ευρύτερη Δέηση, όπως συνηθίζεται και σε άλλα μνημεία της εποχής.[34]

Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται μία προσωπική απόχρωση στο περιεχόμενο του εικονογραφικού προγράμματος του ναού των Λαγου-

---

[31] Παπαδάκη-Oekland, «Οἱ τοιχογραφίες», σ. 34 κ.ε., ιδ. 43, 47. Cormack, *Writing in Gold*, σσ. 235-236. Galatariotou, *Making of a Saint*, σ. 141.

[32] Στυλιανοῦ, «Τοιχογραφίαι», σ. 463, πίν. 143.1, 154.1. Ο ίδιος, *The Painted Churches*, σ. 170. Der Nersessian, «Two Images», σ. 81, εικ. 10. *Hélène Grigoriadou, «Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle», Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου*, Λευκωσία 1969, Β΄, σσ. 37-38. Hadermann - Misguich, *Kurbinovo*, σσ. 229-230, εικ. 119. Για τη λειτουργία της εικόνας A. Kazdan - H. Maguire, «Byzantine Hagiographical Texts as Sources of Art», *DOP*, 45(1991), σσ. 15-16, εικ. 25-26.

[33] Τ. Π. Θέμελης, Αἱ ἐπωνυμίαι τῆς Παναγίας ἐν Κύπρῳ, *Νέα Σιών,* 21 (1926), σσ. 659-661, Doula Mouriki, «The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus», *Byzanz und der Westen*, σσ. 189-190. Βλ. επίσης, Chr.Walter, «Further Notes on the Deesis», *REB* 28 (1970), σσ. 162-168.

[34] Παπαδάκη-Oekland, «Οἱ τοιχογραφίες», σσ. 34-51. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σσ. 230-234, ιδ. 233. Η ίδια, «La peinture», σσ. 254-255, εικ. 7. Lafontaine-Dosogne, «L'évolution», σ. 309. Για την απεικόνιση του αγίου Ιωάννου σε συνδυασμό με την παράσταση της Υπαπαντής, Στυλιανοῦ, «Τοιχογραφίαι», σ. 461. Stylianou, *The Painted Churches*, σσ. 164-166. Στοιχείο που χαρακτηρίζει την εικονογραφική διάταξη του προγράμματος είναι ο συνδυασμός ορισμένων παραστάσεων με τρόπο που προδίδει λόγια έκφραση. Hadermann-Misguich, «La peinture», σ. 257. Lafontaine-Dosogne, «L'évolution», σ. 315. H. Maguire, «The Iconography of Symeon with the Christ

δερών, εφόσον διαφαίνεται με σαφήνεια η επιθυμία αυτού που έδωσε τη σχετική παραγγελία να γίνει αποδέκτης της αιτούμενης σωτηρίας, προς την οποία ανταποκρίνεται θετικά ο Χριστός. Το γεγονός ωστόσο ότι η παράσταση απαντά στερεότυπη μόνη, ή σε συνθετότερου περιεχομένου απεικονίσεις σε άλλα σύγχρονα μνημεία, δείχνει ότι την εποχή αυτή το θέμα ήταν γνωστό και γενικά αγαπητό. Φαίνεται πως συνηθιζόταν ιδιαίτερα στην Κύπρο και είναι πολύ πιθανό μάλιστα να ήταν ανάμεσα στα σχέδια που είχε[35] και πρότεινε ή έκανε από μόνος του ο ζωγράφος. Με δική του πρωτοβουλία θα πρόσθεσε το πολύ αγαπητό στην Κύπρο επίθετο της Ελεούσας, χωρίς ωστόσο να μπορεί να αποκλειστεί και η σχετική επιθυμία του κτήτορα.

Η παράσταση του Ευαγγελισμού που σώζεται και στα δύο μνημεία ακολουθεί τις συνηθισμένες διατάξεις[36] αλλά συνδυάζεται με την απεικόνιση του Χριστού-Εμμανουήλ που έχει τοποθετηθεί και τις δύο φορές ανάμεσα στις βασικές μορφές, τον άγγελο και την Παναγία. Στον Άγιο Νεόφυτο η παράσταση βρίσκεται στο ιερό,[37] πάνω από την είσοδο προς την Εγκλείστρα. Η Παναγία εικονίζεται καθισμένη αριστερά με την κεφαλή στραμμένη σε αντίθετη κατεύθυνση προς την πλευρά του αγγέλου που έρχεται με ζωηρή κίνηση (εικ. 7). Ανάμεσά τους η ολόσωμη μορφή του Χριστού-Εμμανουήλ περιβάλλεται από ορθογώνιο πλαίσιο. Μετωπικός ορθός καθώς παριστάνεται, πατώντας σε πορφυρό μαξιλάρι, ευλογεί με το δεξί και κρατεί κλειστό ειλητάριο με το αριστερό χέρι.

Είναι ενδιαφέρον ότι στην προκειμένη περίπτωση ο ζωγράφος Θεόδωρος Αψευδής προσάρμοσε τη σκηνή στις επιφάνειες που είχε στη διάθεσή του, σύμφωνα ωστόσο με την τρέχουσα συνήθεια να υπάρχει απόσταση στο χώρο μεταξύ των δύο μορφών, όπως ταιριάζει στη φυσική και πνευματική διάσταση της Μαρίας και του Γαβριήλ.[38] Η τοποθέτηση επίσης της Παναγίας αριστερά, αυτή την εποχή, δείχνει την πρόθεση του καλλιτέχνη να προσαρμόσει την παράσταση στον χώρο, έτσι ώστε η Μα-

Child in Byzantine Art», *DOP*, 34-35 (1980-81), σ. 269, εικ. 10-11.

35 *Ἑρμηνεία*. Μ. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου», *ΕΕΒΣ*, 14 (1938), σσ. 408-414. D.A.J. Ross, «A Late Twelfth Century Artist's Pattern Sheet» *JWarb*, 25 (1962), σ. 122 κ.ε. K. Snipes, «A Preliminary Study of the Yale Menologium Pattern Sheets», *The Yale University Library Gazette*, 42 (1968), σσ. 140-153. W. Cahn - J. Marrow, «Medieval and Renaissance Manuscripts at Yale, A Selection», *The Yale University Library Gazette*, 52 (1978), σσ. 273-274. H. Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its Position in the Art of Thirteenth Century*, Vienna 1979, σσ. 13-15. Για τη μεταβυζαντινή περίοδο, Λασκαρίνα Μπούρα, «Δύο εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε καὶ ἡ σχέση τους μὲ ἀνθίβολα τοῦ Μουσείου Μπενάκη», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 361-369.

36 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe,XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960², σσ. 67-92.

37 Αρχικά στον χώρο αυτό θα ήταν και ο κυρίως ναός.

38 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1953², σ. 23.



Εικ. 7:
Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Ο Ευαγγελισμός, λεπτομέρεια: ο αρχάγγελος Γαβριήλ.

ρία να στρέφεται προς το μέρος του θυσιαστηρίου, από το οποίο έρχεται ο αρχάγγελος.[39]

Στην Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά, ο Ευαγγελισμός έχει τοποθετηθεί στα ανατολικά σφαιρικά τρίγωνα. Ο αρχάγγελος αριστερά (εικ. 8), με έντονη κίνηση, κατευθύνεται προς την Παναγία που κάθεται δεξιά, με την κεφαλή στραμμένη προς αυτόν. Και οι δύο μορφές παριστάνονται εμπρός από πολυώροφα αρχιτεκτονήματα.[40] Ανάμεσά τους, στο ανατολικό τμήμα του τρούλλου εικονίζεται ο Χριστός-Εμμανουήλ, μέσα σε πορφυρό δίσκο. Και στο μνημείο αυτό η τοποθέτηση της παράστασης στα σφαιρικά τρίγωνα δείχνει ευέλικτη προσαρμογή στον χώρο. Φαίνεται μάλιστα πως ο ζωγράφος με δική του ή με πρωτοβουλία του κτήτορα ακολουθεί τοπική συνήθεια, εφόσον η διάταξη αυτή έχει υιοθετηθεί και σε άλλο γνωστό μνημείο της Κύπρου, στους Αγίους Αποστόλους στο Περαχωριό, 1170-1180.[41]

Το συνταίριασμα ωστόσο του Ευαγγελισμού με τον Χριστό-Εμμανουήλ, που τονίζει με έμφαση το γεγονός της Ενσάρκωσης του Λόγου,[42] αποτελεί χαρακτηριστική λεπτομέρεια που εντοπίζεται και στα δύο μνημεία. Είναι αξιοσημείωτο ότι ενώ από τον 12ο αι. και μετά η παράσταση του Ευαγγελισμού συνυπάρχει με διάφορα θέματα που τονίζουν

---

[39] Millet, *ό.π.*, σ. 69. Για την τοποθέτηση της παράστασης κοντά στην αγία Τράπεζα, E. Kitzinger, «The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo. An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects», *ArtB*, 31 (1949), σ. 277.

[40] Δείγματα της εξέλιξης του ζωγράφου προς εντονότερες μορφές εκζήτησης, σύμφωνα με τις τεχνοτροπικές τάσεις της εποχής, Megaw, «Background Architecture», σσ. 195-201.

[41] Για τους Αγίους Αποστόλους βλ. πιο πάνω, σημ. 24. Βλ., επίσης, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σσ. 97-98, σημ. 224. Lafontaine-Dosogne, «L'évolution», σσ. 312-313. Για το σημαντικό περιεχόμενο της παράστασης, Velmans, «Quelques programmes», σ. 150. Η ίδια, «L'image de la conque absidiale des Saints-Apôtres de Pérachorio et son rapport avec le thème dominant du décor», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, σ. 673.

[42] 'Ησαΐας, Ζ΄, 14. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1984², σ. 266. Jane Timken-Mathews, *The Pantocrator: Title and Image*, New York University Ph.D., 1976, σσ. 60-62.



Εικ. 8: Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Ο Ευαγγελισμός, λεπτομέρεια: ο αρχάγγελος Γαβριήλ.

τον θεοφανειακό της χαρακτήρα,[43] ο συνδυασμός με τη μορφή του Εμμανουήλ είναι γνωστός μόνο από το μέτωπο της αψίδας στον ναό του Παναγίου Τάφου.[44] Η παραπάνω σύνθεση που δείχνει σωστή γνώση και άνετο χειρισμό του σημαντικού περιεχομένου του εικονογραφικού «λεξιλογίου», θα μπορούσε να αποτελεί προσωπική επιθυμία του οσίου, εφόσον θα γνώριζε την ανάλογη παράσταση από την επίσκεψή

---

43 Δ.Ι. Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση καὶ ἱστορία τοῦ Θέματος» *ΑΔ*, 26 (1971): Μελέται, σσ. 208-211, κυρίως 210, σημ. 37. Ν. Δρανδάκης, «Πόκος ἤ Νεφέλη;» *ΕΕΦΣΠΑ*, 26(1977-1978), σ. 261. Lafontaine-Dosogne, «L'évolution» σ. 313, σημ. 73. Théodora Iliopoulou-Rogan, «Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne», *Actes XVe Congrès*, Art et Archéologie, IIA (1981), σσ. 208-216. E. Kitzinger, «The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Capella Palatina in Palermo», *Byzanz und der Westen*, σσ. 114-115. Anastasia Koumoussi, *Les peintures murales de la Tansfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée (Rapports avec l'art occidental)*, Athènes 1987, σσ. 76-77. Μελίτα Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας», *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄, 14 (1987-1988), σσ. 133-134.

44 H. Vincent - F.M. Abel, *Jerusalem nouvelle*, II, Paris 1914, I, σ. 261. Wharton-Epstein, «Formulas», σ. 398. Η ίδια, *Art*, σ. 89. Αξίζει ωστόσο να αναφερθεί ότι οι δεσποτικές εικόνες του Αγίου Νεοφύτου είναι διακοσμημένες στο κάτω άκρο του πλαισίου με γραπτό κόσμημα τεθλασμένης γραμμής —Doula Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus», *The Griffon*, N.S. 1-2 (1985-86), σ. 15, εικ. 5. A. Papageorghiou, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, εικ. 8-9—, το οποίο μπορεί να παραβληθεί με αντίστοιχο κόσμημα στα ψηφιδωτά του εγκάρσιου κλίτους στη βασιλική της Γέννησης στη Βηθλεέμ, Bellarmino Bagatti, *Betlemme*, πίν. 26, εικ. 43. Weyl Carr-Morrocco, *A Byzantine Masterpiece*, σ. 108.



ΕΙΚ. 9: Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια: ο Χριστός.

του στους Αγίους Τόπους. Το ίδιο ταίριασμα μάλιστα φαίνεται ότι έκανε ο ζωγράφος και στην Παναγία του Άρακα, το οποίο του ήταν γνωστό από τη διακόσμηση του ιερού του Αγίου Νεοφύτου, όπου θα το πρωτοδημιούργησε. Το προσάρμοσε μάλιστα με επιτυχία και τις δύο φορές στον προσφερόμενο χώρο. Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί ότι η σύνθεση αυτή απαντά μόνο στα δύο κυπριακά μνημεία, όσο μπορούμε να ξέρουμε, παρά το γεγονός ότι εκφράζει με έμφαση το περιεχόμενο της παράστασης σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εποχής.

Στην παράσταση της Ανάστασης



ΕΙΚ. 10: Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια: απόστολοι.



Εικ. 11:
Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια: ο Χριστός.



Εικ. 12:
Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια: η Παναγία και απόστολοι.

που σώζεται επίσης και στα δύο σύνολα, ο ζωγράφος φαίνεται πως χρησιμοποίησε τα ίδια πρότυπα (εικ. 13-14), τα οποία προσάρμοσε σε τελείως διαφορετικό χώρο.[45] Ωστόσο το πλούσιο καμπυλόσχημο τοπίο με τους "σκιοφωτισμούς" της ώχρας στην Παναγία του Άρακα φανερώνει τη μανιεριστική εξέλιξη της τέχνης του ζωγράφου Θεοδώρου Αψευδούς. Το ίδιο συμβαίνει και με τη σκηνή της Ανάληψης που σώζεται και αυτή στα δύο μνημεία (εικ. 9-12). Στην οροφή του ιερού του Αγίου Νεοφύτου, μέσα σε γαλάζιο κάμπο, η Παναγία δέεται στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τον Χριστό, ενώ ο άγγελος εικονίζεται στο κέντρο μετωπικός. Δεξιά και αριστερά, οι χοροί των αποστόλων διαχωρίζονται, καθώς εντάσσονται σε ώχρινο καμπυλόσχημο τοπίο, που υπαινίσσεται τη γήινη σφαίρα (εικ. 10).[46] Στην καμάρα του ιερού της Παναγίας του Άρακα, η σκηνή διατάσσεται σε δύο ημιχόρια, με κεντρικές, μετωπικές μορφές την Παναγία στο νότιο τμήμα (εικ. 12) και τον άγγελο στο βόρειο. Σ' αυτή την παράσταση παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο γίνεται χρήση του χρώματος του κάμπου, που αποτελεί μια ακραία έκφραση χρωματικού μανιερισμού του ζωγράφου, καθώς το πράσινο έδαφος όπου πατούν οι μορφές αποτελεί το βάθος σε ολόκληρο το δυτικό τμήμα της σκηνής, ενώ στο ανατολικό ο κάμπος είναι γαλάζιος. Μπορεί ωστόσο να εκφράζει την ίδια θεωρητική διάσταση, όπως στο προηγούμενο μνημείο, υποδηλώνοντας την πραγματοποίηση του γεγονότος της Ανάληψης ανάμεσα στην ουράνια και τη γήινη σφαίρα.

Ως προς την επιλογή των αγίων, σχετικά με τον ναό των Λαγουδερών αξίζει να σημειωθεί η έλλειψη γυναικείας μορφής, εκτός από την παράσταση της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας.[47] Αντίθετα, για την περίπτωση της Εγκλείστρας και του ιερού του Αγίου Νεοφύτου, η αντίστοιχη παράλειψη είναι σύμφωνη με την προσωπικότητα και τις απόψεις του κτήτορα, εφόσον είναι γνωστό από το τυπικό του μοναστηριού ότι απαγορευόταν αυστηρά όχι μόνο η επίσκεψη γυναικών στο μοναστήρι αλλά ακόμη και η ύπαρξη θηλυκών ζώων.[48] Οσον αφορά ωστόσο την Παναγία του Άρακα, το γεγονός ότι ο δυτικός τοίχος της εκκλησίας, όπου συνηθίζονται οι απεικονίσεις γυναικείων μορφών σε ναούς δίχως νάρθηκα,[49] έχει υποστεί μετατροπές, αποδυναμώνει ώς ένα σημείο την

---

[45] Hadermann - Misguich, Kurbinovo, σ. 165. Α. Παπαγεωργίου, «Δύο υστεροκομνήνειες εικόνες», *RDAC* (1988), σσ. 2, 242.

[46] Το Όρος των Ελαιών, *Πράξεις Α΄*, 12. Ν. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α΄ χιλιετηρίδος*, Ἀθῆναι 1981, σσ. 334-336.

[47] Lafontaine-Dosogne, «L'évolution», σ. 317, σημ. 86.

[48] Τσικνόπουλος, *Τυπική Διαθήκη*, κεφ. ιθ΄, σσ. 21-22. Ο ίδιος, *Κυπριακά Τυπικά*, σ. 89.

[49] Lafontaine - Dosogne, «L'évolution», σ. 317. Στον ναό των Αγίων Αποστόλων στο Περαχωριό, έχει διατηρηθεί στο δυτικό διαμέρισμα ένα γυναικείο κεφάλι, Megaw-Hawkins, «The Church», σ. 290. Στους ναούς του Αγίου Νικολάου Κασνίτζη, 1170-1180, και των Αγίων Αναργύρων, 1180-1190, της Καστοριάς οι γυναικείες μορφές

παραπάνω παρατήρηση. Εάν πάντως ισχύει η παράλειψη αυτή,[50] φαίνεται πολύ πιθανό ότι οφείλεται σε πρωτοβουλία του ζωγράφου, ο οποίος ήταν ενδεχομένως και ο ίδιος μοναχός την εποχή που διακόσμησε την εκκλησία του Άρακα. Οπωσδήποτε δεν θα ήταν επιθυμία του κτήτορα, του οποίου η προσωπικότητα, όπως αναφέρθηκε, δεν θα επέτρεπε ανάλογες προκαταλήψεις.

Στο ίδιο μνημείο η έξαρση που γίνεται στις παραστάσεις των μοναχών αποτελεί παρόμοια ένδειξη, εφόσον απεικονίζονται μόνοι αυτοί, μαζί με τον Πέτρο και τον Παύλο, ολόσωμοι με ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητάρια, σε δεσπόζουσες θέσεις, στις δυτικές παραστάδες και στα δυτικά διαμερίσματα του ναού (εικ. 19-20). Οι εικονογραφικές αυτές επιλογές, εφόσον δεν συμφωνούν με την παιδεία και τον χαρακτήρα του κτήτορα, θα πρέπει να οφείλονται στον ζωγράφο, ο οποίος προηγουμένως είχε ζωγραφίσει την Εγκλείστρα και το ιερό του Οσίου Νεοφύτου, από όπου και θα είχε επηρεαστεί, και ο οποίος πιθανότατα την εποχή της διακόσμησης της Παναγίας είχε γίνει και ο ίδιος μοναχός.[51]

Σύμφωνα με τα παραπάνω, λοιπόν, μπορούν ίσως να διατυπωθούν μερικές ενδιαφέρουσες σκέψεις, βασισμένες σε ορισμένες κοινές παραστάσεις σε δύο τοιχογραφημένα σύνολα του τέλους του 12ου αι., των οποίων οι κτήτορες είναι άτομα διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης και παιδείας. Αντιπροσωπεύουν μάλιστα διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, εφόσον ο ένας είναι μέλος της μοναστικής κοινότητας και ο άλ-

---

εικονίζονται στον νάρθηκα, Tatiana Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979, σσ. 19, 25, 91. Στον Άγιο Γεώργιο του Kurbinovo, 1191, οι γυναικείες μορφές εικονίζονται στον δυτικό τοίχο, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σχ. 3-4. Στην Ευαγγελίστρια στο Γεράκι της Πελοποννήσου, περίπου 1200, παραστάσεις γυναικείων μορφών σώζονται στο βορειοδυτικό διαμέρισμα , Ν. Κ. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ*, Θεσσαλονίκη 1981, σσ. 91-92. Για τη χρονολόγηση: Doula Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries», *DOP*, 34 (1982), σ. 113, Panayotidi, «The Wall-Paintings», σ. 470. Στο παρεκκλήσι της Παναγίας (Οσίου Λεοντίου) στο μοναστήρι του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο δεν σώζονται απεικονίσεις γυναικείων μορφών, Ἀ.Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, *Ἀθῆναι* 1970, σ. 122 κ.ε. Η. Κόλλιας, *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα: Πάτμος*, Αθήνα 1986, σσ. 12-15, εικ. 3. Ντούλα Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, ἡ ἀρχικὴ ἀφιέρωση τοῦ παρεκκλησίου καὶ ὁ χορηγός, *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄, 14 (1987-1988), σσ. 206-237, εικ. 2.

50 Πρέπει να αναφερθεί ότι το αρχικό δυτικό τμήμα του ναού δεν έχει υποστεί μεγάλης κλίμακας μετατροπές, Στυλιανοῦ, «Τοιχογραφίαι», εικ. 2. Stylianou, *The Painted Churches*, εικ. 99.

51 Βλ. τη διάταξη του προγράμματος των παραστάσεων στο ερημητήριο και στο ιερό, στο μοναστήρι του Αγίου Νεοφύτου, Mango - Hawkins, The Hermitage», σ. 140 κ.ε. Cormack, *Writing in Gold*, σσ. 244-245. Tomeković, «Ermitage», σσ. 152-171. Βλ. επίσης το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου της Παναγίας (Οσίου Λεοντίου) στην Πάτμο, πιο πάνω, σημ. 49.



Εικ. 13:
Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Η Κάθοδος στον Άδη, λεπτομέρεια: ο Αδάμ και η Εύα.

λος προέρχεται από την τάξη των λαϊκών. Ωστόσο, και οι δύο χρησιμοποίησαν τον ίδιο αξιόλογο ζωγράφο, ο οποίος και στα δύο μνημεία εκφράζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Το γεγονός αυτό, το οποίο αποτελεί μαρτυρία ότι η τεχνοτροπική ομοιότητα σε έργα της τέχνης δεν αποτελεί κατ' ανάγκην ένδειξη ότι η χορηγία



Εικ. 14:
Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Η Κάθοδος στον Άδη, λεπτομέρεια: ο Αδάμ.



Εικ. 15: Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Ο άγιος Νικόλαος: λεπτομέρεια.



Εικ. 16: Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Η Υπαπαντή, λεπτομέρεια: ο άγιος Συμεών ο Θεοδόχος με τον Χριστό.



Εικ. 17:
Πάφος, Άγιος Νεόφυτος. Η Παναγία βρεφοκρατούσα ανάμεσα στον Ιωάννη Χρυσόστομο και στον Μεγάλο Βασίλειο.

προέρχεται από ταυτόσημη κοινωνική τάξη ή και το αντίθετο,[52] υπαινίσσεται ωστόσο αντίστοιχες οικονομικές δυνατότητες των δύο κτητόρων.[53]

Όπως φαίνεται και στα δύο μνημεία η επέμβαση του κτήτορα είναι καθοριστική στη διαμόρφωση σε γενικές γραμμές του περιεχομένου του εικονογραφικού προγράμματος. Ωστόσο γίνεται κατανοητό ότι είναι ουσιαστικότερες οι πρωτοβουλίες του οσίου Νεοφύτου, μολονότι ενδεχομένως δεν είναι ο ίδιος χορηγός, σε σχέση με τη συμβολή του Λέοντα Αυθέντη, τόσο στην επιλογή συγκεκριμένων μορφών όσο και στη διαμόρφωση του εικονογραφικού λεξιλογίου, σύμφωνα με το σημαντικό περιεχόμενο ορισμένων παραστάσεων. Ωστόσο ο ρόλος του ζωγράφου φαίνεται πως δεν είναι καθόλου μικρός, εφόσον, εκτός από την τεχνοτροπική έκφραση που οφείλεται, αυτονόητα, αποκλειστικά στον ίδιο, επεμβαίνει και στο εικονογραφικό πρόγραμμα με την επιλογή κάποιων απεικονίσεων.

---

52 Σχετικά με τον προβληματισμό ότι οι πνευματικές τάσεις των κοινωνικών τάξεων έχουν αντανάκλαση στην τεχνοτροπική έκφραση των ζωγραφικών διακοσμήσεων, V. Djurić, «La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles», *Actes XVe Congrès*, Art et Archéologie I (1979), σ. 159 κ.ε., κυρίως 165-166.

53 Στοιχεία για τις οικονομικές συμφωνίες μεταξύ ζωγράφου και παραγγελιοδότη είναι γνωστά μόνο από υστερότερη περίοδο, στη βενετοκρατούμενη κρητική κοινωνία, Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδη, «Οἱ Κρητικοί ζωγράφοι καί τό κοινό τους: Ἡ ἀντιμετώπιση τῆς τέχνης τους στή Βενετοκρατία», *ΚρητΧρον.*, 26 (1986), σσ. 246-261.

Στην Εγκλείστρα και στο ιερό του Αγίου Νεοφύτου το όλο περιεχόμενο της διακόσμησης, σε συνδυασμό με τις μαρτυρίες των επιγραφών που τη συνοδεύουν, φαίνεται ότι διαπνέεται από την ελπίδα του κτήτορα για τη μέλλουσα σωτηρία και την παραδείσια αποκατάστασή του. Αντίθετα, στην Παναγία του Άρακα, όπως μαρτυρούν επίσης οι σωζόμενες επιγραφές, ο δωρητής δέεται όχι μόνο για τη μέλλουσα σωτηρία αλλά και για την επίγεια ευτυχία στην υπόλοιπη ζωή του, μαζί με τη σύζυγο και τα παιδιά του.



Εικ. 18: Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Η Παναγία Παράκληση.

Για να διατυπώσει ωστόσο την προσωπική του παράκληση, η οποία εισακούεται ευνοϊκά από τον Χριστό, ο όσιος Νεόφυτος επέλεξε την παράσταση της Παναγίας βρεφοκρατούσας η οποία κρατεί ανοιχτό ειλητάριο, όπου είναι διατυπωμένη μια μη καθιερωμένη, προσωπική, έκφραση δέησης προς τον Χριστό-βρέφος. Στην περίπτωση όμως της Παναγίας του Άρακα, ο Λέων για το ίδιο συγκεκριμένο θέμα φαίνεται πως αποδέχτηκε τον εικονογραφικό τύπο με τη δεητική διατύπωση που συνηθιζόταν εκείνη την εποχή, τον οποίο θα πρότεινε ο ζωγράφος, αφού θα ανήκε στο θεματολόγιο των σχεδίων που έφερνε μαζί του. Ο συνδυασμός επίσης του Χριστού-Εμμανουήλ με την παράσταση του Ευαγγελισμού, τον οποίο θα ήξερε ο όσιος Νεόφυτος από επίσκεψή του στον Πανάγιο Τάφο, όταν ταξίδεψε στους Αγίους Τόπους, οφείλεται φαίνεται σε πρότασή του. Είναι επομέ-



Εικ. 19:
Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Ο άγιος Αντώνιος.

νως πιθανό ότι τον εφάρμοσε με πρωτοβουλία του ο καλλιτέχνης και στην Παναγία του Άρακα, επηρεασμένος από τον ναό του Τιμίου Σταυρού στο μοναστήρι του οσίου Νεοφύτου, όπου τον ζωγράφισε αρχικά.

Η έμφαση ακόμη στις παραστάσεις των μοναχών στο πρόγραμμα της Παναγίας του Άρακα αποτελεί μία ακόμη ένδειξη για τη θεωρητική συμβολή του ζωγράφου στην καλλιτεχνική διαδικασία. Σε πρωτοβουλία επίσης του ζωγράφου φαίνεται πως οφείλεται η διαφοροποίηση του τοπίου στην παράσταση της Ανάληψης στο μοναστήρι του Αγίου Νεοφύτου, όπως και η μανιεριστική απόδοση του κάμπου, κατά την όψιμη ίσως φάση της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του, στον ναό των Λαγουδερών.

Σύμφωνα με τα παραπάνω λοιπόν, και εφόσον ανιχνεύεται με σαφήνεια η θεωρητική συμβολή του ζωγράφου παράλληλα με την επέμβαση του κτήτορα, επομένως και η διαλεκτική σχέση μεταξύ τους, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι ο καλλιτέχνης άφησε το όνομά του στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου και ίσως και στην Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά. Γίνεται με τον τρόπο αυτό φανερό ότι ο Θεόδωρος Αψευδής είχε πλήρη συνείδηση της προσφοράς του, την οποία τόλμησε να διατυπώσει διακριτικά με τα μέσα της εποχής. Και τούτο έγινε σε μια περίοδο ανακατάξεων, όπως είναι ο 12ος αιώνας, κατά την οποία άρχισε να εμφανίζεται ταξική συνείδηση σε επαγγελματικές ομάδες.[54] Από αυτή την άποψη είναι

[54] Ν. Σβορώνος, *ΙστΕΕ, Θ'*, σ. 67 κ.ε. Kazhdan - Wharton - Epstein, *Change*, σ. 220 κ.ε., ιδ. 229. Είναι αξιοσημείωτο ότι κατά το τέλος του 13ου αιώνα οι ζωγράφοι Μιχαήλ Αστραπάς και Ευτύχιος δεν άφησαν μόνο τα ονόματά τους αλλά περιέλαβαν ακόμη και τις παραστάσεις των επωνύμων τους αγίων στο ιερό του ναού της Περιβλέπτου που διακόσμησαν, στην Αχρίδα, Cv. Grosdanov, «Sv. Michailo i sv. Eutihije u crkvi Sv. Bogorodice Perivlepte», *Zograf*, 3 (1969), σσ. 11-12. Από τον 13ο αιώνα και μετά είναι γνωστά περισσότερα από όσα σε προηγούμενες εποχές ονόματα ζωγράφων, Kalopissi-Verti, «Painters», σσ. 139-158. Για τη θέση του ζωγράφου στην κρητική βενετοκρατούμενη κοινωνία, κατά τους 15ο και 16ο αιώνες, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδη, *ό.π.*, σσ. 252-255.



Εικ. 20: Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα. Ο άγιος Σάββας.

αξιοσημείωτο ότι αλλαγή σχετικά με τη θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνία μπορεί επίσης να ανιχνευτεί κατά το τέλος της μεσαιωνικής περιόδου και στη Δυτική Ευρώπη.[55] Στο Βυζάντιο, λίγο πριν από τον Θεόδωρο Αψευδή, ο ψηφοθέτης Εφραίμ άφησε επίσης το όνομα του στη βασιλική της Βηθλεέμ, το 1169.[56] Είναι γνωστό επίσης το όνομα του περίφημου Ευλαλίου, ο οποίος κατά τα χρόνια της βασιλείας του Μανουήλ Κομνηνού (1143-1180) ανανέωσε την ψηφιδωτή διακόσμηση των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη, περιλαμβάνοντας μάλιστα και την προσωπογραφία του σε μία βιβλική σκηνή.[57] Είναι ακόμη εξίσου ενδιαφέρον ότι και στα δύο μνημεία της Κύπρου οι δωρητές έχουν αφήσει, με μεγάλη σαφήνεια, ίχνη της δικής τους προσωπικότητας.[58] Η προσωπική επέμβαση ωστόσο του μοναχού Νεοφύτου,[59] με την ταπεινή θρησκευτική παιδεία, στη διακόσμηση του ερη-

55 Xenia Muratova, «Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praeelectus. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age», *Artistes, artisans*, vol. I, σσ. 53-72, κυρίως 61-62, 70-72.

56 W. Harvey, W.R. Lethaby, O.M. Dalton, H.A.A. Cruso, A.C. Headlam, *The Church of the Nativity at Bethlehem*, London 1910, σσ. 43-51, κυρίως 43, εικ. 27. H. Vincent, F.M. Abel, *Bethléem. Le sanctuaire de la Nativité*, Paris 1914, σσ. 157-159. Bellarmino Bagatti, σσ. 58-68, κυρίως 60. V. Tzaferis, «The Wall Mosaics in the Church of the Nativity, Bethlehem», *Actes XVe Congrès*, Art et Archéologie, II BB (1981), σ. 891 κ.ε., κυρίως 900. A. Cutler, «Ephraim, Mosaicist of Bethlehem: the Evidence from Jerusalem», *JArt*, 12-13 (1986-1987), σσ. 179-183. G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988, σ. 1 κ.ε., κυρίως 5, εικ. 2.

57 Mango, *The Art*, σσ. 229-233.

58 Cormack, *Writing in Gold*, σ. 229. Oikonomidès, «L'artiste amateur», σσ. 49-50. Ανάλογο φαινόμενο αποτελεί και η εμφάνιση παραστάσεων των δωρητών, Svetlana Tomekovic-Reggiani, «Portraits et structures sociales au XIIe siècle. Un aspect du problème: le portrait laïque», *Actes XVe Congrès*, II B (1981), σσ. 823-836. Kazhdan, Wharton-Epstein, *Change*, σ. 221.

59 'Ι. Π. Τσικνόπουλος, «Ἡ θαυμασία προσωπικότης τοῦ Νεοφύτου, Πρεσβυτέρου μοναχοῦ καὶ ἐγκλείστου», *Byzantion*, 37 (1967), σσ. 311-413 και σποραδικά, ο ίδιος, "Ἰδιάζοντα χαρακτηριστικὰ τῆς προσωπικότητος τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου", *Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου*, Λευκωσία 1969, Β΄ (1972), σσ. 253-258, Β. Εγγλεζάκη, Εἴκοσι μελέται διὰ τὴν ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν Κύπρου, Ἀθῆναι 1996, σσ. 153-303, 636-659.

μητηρίου του, φαίνεται πως είναι μεγαλύτερη από αυτήν του Λέοντα Αυθέντη για την τοιχογράφηση του ναού που έχτισε. Η ώς ένα βαθμό ανθρωποκεντρική αντίληψη της ζωής, μέσα στο πλαίσιο της μεσαιωνικής πάντα εποχής, δεν έδινε στον Λέοντα τα εχέγγυα ή την αυτοπεποίθηση για να επιβάλει έντονα προσωπικές πρωτοβουλίες[60] στη διαμόρφωση του εικονογραφικού «λεξιλογίου» του ναού του.[61]

[60] Πάνω από έναν αιώνα αργότερα, μία πολύ σημαντική προσωπικότητα, με υψηλή ανθρωπιστική παιδεία, ο Θεόδωρος Μετοχίτης, υπαγόρευσε όχι μόνο τη διάταξη των παραστάσεων αλλά και το εικονογραφικό λεξιλόγιο του προγράμματος του ταφικού παρεκκλησίου, που ίδρυσε για τον εαυτό του, P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, 1, σ. 192 κ.ε., 3, πίν. 335 κ.ε. I. Ševčenko, «Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of His Time», στο ίδιο, 4, P.A. Underwood ed., Princeton 1975, σ. 17 κ.ε.

[61] Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω δεν εξετάστηκε η όλη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, επειδή αυτό θα προϋπέθετε γενική και διεξοδική εξέταση των δύο τοιχογραφημένων συνόλων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Actes XVe Congrès:Actes XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976

Bellarmino Bagatti, *Betlemme*: P. Bellarmino Bagatti, O.F.M., *Gli antici edifici sacri di Betlemme*, Gerusalemme 1952

Byzanz und der Westen: Irmgard Hutter (ed.), *Byzanz und der Westen*, Wien 1984

Cormack, *Writing in Gold*: R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985

Der Nersessian, «Two Images»: Sirarpie der Nersessian, «Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP*, 14 (1960), σσ. 69-86

Ἑρμηνεία: Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί*, ἐκδιδομένη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατά τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Ἀ. Παπαδο-πούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει 1909.

Galatariotou, *Making of a Saint*: Catia Galatariotou, *The Making of a Saint. The Life, Times and Sanctification of Neophytos the Recluse*, Cambridge-New York-Melbourne 1991

Hadermann-Misguich, «La peinture»: Lydie Hadermann-Misguich, «La peinture monumentale du XIIe siècle à Chypre», *CorsiRav*, 32 (1985), σσ. 233-258

Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*: Lydie Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975

Indianos - Thomson, «Wall-Paintings»: A.C. Indianos - G.H. Thomson, «Wall-Paintings at St. Neophytos Monastery», *ΚυπρΣπουδ*, 3(1939), σσ. 155-124

Jolivet - Lévy, Kaplan, Sodini, *Les Saints*: Catherine Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.-P. Sodini (eds.), *Les Saints et leur Sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments*, Paris 1993

Kalopissi-Verti, «Painters»: Sophia Kalopissi-Verti, «Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions», *CahArch*, 42 (1994), σσ. 139-158

Kazhdan, Wharton-Epstein, *Change*: A. Kazhdan, Ann Wharton-Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley-Los Angeles-London 1985

Lafontaine-Dosogne, «L'évolution»: Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «L' évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261», *Actes XVe Congrès*, I. Art et Archéologie, Athènes 1979, σσ. 285-329

Mango-Hawkins, «The Hermitage»: C. Mango - E.J.W. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and its Wall-Paintings», *DOP*, 20 (1966), σσ. 121-206

Megaw, «Background Architecture»: A.H.S. Megaw, «Background Architecture in the Lagoudera Frescoes», *JÖB*, 21(1972) (Festschrifft für Otto Demus zum 70. Geburtsdag), σσ. 195-201

Megaw-Hawkins, «The Church»: A.H.S. Megaw - E.J.W. Hawkins, «The Church

of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes», *DOP*, 16 (1962), σσ. 277-348

Nicolaïdès, L'église de la Panagia Arakiotissa: A. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera et la peinture byzantine du XIIe à l'aube du XIIIe siècle à Chypre*, Doctorat Nouveau Régime, Université de Province 1993

Oikonomidès, «L'artiste-amateur»: N. Oikonomidès, «L' artiste amateur à Byzance», *Artistes, artisans*, vol. I, σσ. 45-51

Παπαδάκη-Oekland, «Οἱ τοιχογραφίες»: Στέλλα Παπαδάκη-Oekland, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἄννας στὸ Ἀμάρι», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 7 (1973-74), σσ. 31-57

Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών»: Τ. Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών στον τρούλο της Παναγίας του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας της Veljusa», *ΑΔ*, 40 (1985): Μελέτες (1991), σσ. 71-91

Panayotidi, «The Wall-Paintings»: Maria Panayotidi, «The Wall-Paintings in the Church of the Virgin Kosmosoteira et Ferai(Vira) and Stylistic Trends in 12th-Century Painting», *ByzF*, 14.1(1989), *First International Symposium for Thracian Studies «Byzantine Thrace» Image and Character*, Komotini 1987, σσ. 457-484

Στυλιανοῦ, «Τοιχογραφίαι»: Ἀ. Στυλιανοῦ, «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά, Κύπρος», *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου* (Θεσσαλονίκη 1953), Α΄, Ἀθῆναι 1955, σσ. 459-467

Stylianou, «Donors»: A. and Judith Stylianou, «Donors and Dedicatory Inscriptions. Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus», *JÖBG*, 9 (1960), σσ. 97-128

Stylianou, «Some Problems»: A. and Judith Stylianou, «Some Problems Concerning the «Enkleistra» of St. Neophytos and its Wall-Paintings», *ΚυπρΣπουδ*, 26 (1962), σσ. 131-135

Stylianou, *The Painted Churches*: A. and Judith Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985

Tomeković, «Ermitage»: Svetlana Tomeković, «Ermitage de Paphos: Décors peints pour Néophyte le Reclus», Jolivet-Lévy, Kaplan, Sodini, *Les Saints*, σσ. 151-171

Τσικνόπουλος, *Τυπικὴ διαθήκη*: Ἰ. Τσικνόπουλος (εκδ.), *Νεοφύτου Πρεσβυτέρου μοναχοῦ καὶ ἐγκλείστου Τυπικὴ σὺν Θεῷ διαθήκη*, Λάρνακα 1952

Τσικνόπουλος, «Ἡ ποιητικὴ παραγωγή»: Ἰ. Τσικνόπουλος, «Ἡ ποιητικὴ παραγωγὴ τοῦ ἐγκλείστου Ἁγίου Νεοφύτου», *ΚυπρΣπουδ*, 16 (1952), σσ. 39-49.

Τσικνόπουλος, *Ὁ ἅγιος Νεόφυτος*: Ἰ. Τσικνόπουλος, *Ὁ ἅγιος Νεόφυτος καὶ ἡ ἱερά αὐτοῦ Μονή*, Κτῆμα 1955

Τσικνόπουλος, «Τὸ συγγραφικὸν ἔργον»: Ἰ. Τσικνόπουλος, «Τὸ συγγραφικὸν ἔργον τοῦ ἁγίου Νεοφύτου», *ΚυπρΣπουδ*, 22 (1958), σσ. 67-214.

Τσικνόπουλος, *Κυπριακὰ Τυπικά*: Ἰ. Τσικνόπουλος, *Κυπριακὰ Τυπικά*, Λευ-

κωσία 1969

Τσοπανάκης, «Παναγία τοῦ ῎Αρακος»: ᾿Α. Τσοπανάκης, «῾Η Παναγία τοῦ ῎Αρακος ἤ τοῦ ῎Αρακα ἤ ἡ ᾿Αρακιώτισσα», *ΚυπρΣπουδ*, 40 (1986), σσ. 116-124

Velmans, «Quelques programmes»: Tania Velmans, «Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècles», *CahArch*, 32 (1984), σσ. 137-162

Weyl Carr - Morrocco, *A Byzantine Masterpiece*: Annemarie Weyl Carr-L.J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991

Wharton, *Art*: Annabel Jane Wharton, *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery*, London 1988

Wharton-Epstein, «Formulas»: Ann Wharton-Epstein, «Formulas for Salvation: A Comparison of Two Byzantine Monasteries and their Founders», *Church History*, 50 (1981), σσ. 385-399

Winfield, «Reports»: D.C. Winfield, «Reports on Work at Monagri, Lagoudera and Hagios Neophytos, Cyprus 1969/1970», *DOP*, 25 (1971), σσ. 259-264

Winfield, «Final Report»: D.C. Winfield, «Dumbarton Oaks(Harvard University) Work at Hagios Neophytos, Monagri, Perachorio and Lagoudera, 1971, 1972 and 1973- A Final Report», *RDAC* 1978, σσ. 279-287

Winfield, *Panagia tou Arakos*: D.C. Winfield, *Panagia tou Arakos, Lagoudera. A Guide*, Nicosia α.ε.

Νίκος Οικονομίδης

Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο

ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ, ακόμα και στην πιο απλουστευμένη μορφή τους, αποτελούν πηγή για τους ιστορικούς. Εκφράζουν τις απόψεις του καλλιτέχνη που τα δημιούργησε και, ίσως περισσότερο, τις απόψεις του δωρητή που πλήρωσε τον καλλιτέχνη. Καμιά φορά τα έργα αυτά περιείχαν ένα πολύ εύγλωττο μήνυμα, καταληπτό και τότε και τώρα. Όταν ο Ισαάκιος Α΄ Κομνηνός απεικονίσθηκε στα νομίσματά του κρατώντας ένα γυμνωμένο σπαθί, αντί για το σύνηθες σκήπτρο ή λάβαρο, πέρασε στους συγχρόνους του ένα σημαντικό μήνυμα, πως όφειλε τον θρόνο του στα όπλα,[1] με τα οποία άλλωστε εμφανιζόταν έτοιμος να συντρίψει τους αντιπάλους του. Σαφής περίπτωση άμεσης αυτοκρατορικής προπαγάνδας.

Υπάρχει και η αυτοκρατορική προπαγάνδα που γίνεται έμμεσα, με πρωτοβουλία κάποιου άλλου. Όταν ο Κωνσταντίνος Μονομάχος ανανέωσε με χρυσόβουλλο τα προνόμια της μητρόπολης Ευχαΐτων, ο λόγιος μητροπολίτης Ιωάννης Μαυρόπους φρόντισε να απεικονισθεί ο αυτοκράτορας ως ευεργέτης μέσα στην εκκλησία και συνέθεσε ένα σχετικό επίγραμμα.[2] Η εικόνα του Μονομάχου στα Ευχάιτα δεν σώζεται·

---

[1] Βλ. π.χ., τον Ιωάννη Ζωναρά, έκδ. Βόννης, 3, σσ. 665-666· *ὁ δὲ Κομνηνὸς τῇ βασιλείᾳ ἐγκαταστὰς ἑαυτῷ τὴν ταύτης ἐπιτυχίαν καὶ οὐ τῷ Θεῷ ἐπεγράψατο, καὶ τοῦτο δῆλον ὅτι τῷ νομίσματι ξιφήρη ἑαυτὸν ἐνεχάραξε, μόνον οὐχὶ βοῶν ὅτι «τοῦτό μοι τὴν βασιλείαν, οὐχ ἕτερόν τι προὐξένησε».*

[2] P. de Lagarde, *Iohannis Euchaitorum metropolitae que in codice Graeco 676 supersunt*, Göttingen 1882, σ. 34: *Εἰς τὴν ἐν Εὐχαΐτοις εἰκόνα τοῦ βασιλέως. ...τὰς δωρεὰς γὰρ τῶν πρό του βασιλέων / σάλον παθούσας ἐξ ἐπηρείας μέγαν / χρυσῆς ὑπεστήριξε κίονος βάσει, / τὸν χρυσόβουλλον ἀνταναστήσας λόγον /.../ ὅθεν δίκαιον ἀντιλαμβάνει γέρας, / εἰς τοὺς καθ' ἡμᾶς ἐγγραφεὶς εὐεργέτας.*

ανήκε όμως προφανώς στην ίδια κατηγορία με τα περίφημα ψηφιδωτά του υπερώου της Αγίας Σοφίας, όπου οι αυτοκράτορες εικονίζονται ως δωρητές προσφέροντας στην εκκλησία χρήματα μέσα σε πουγγί και προνόμια με χρυσόβουλλο λόγο. Είναι προφανές πως τα ψηφιδωτά αυτά, με τα πολλαπλά προβλήματα που παρουσιάζουν, τοποθετήθηκαν εκεί με πρωτοβουλία του πατριάρχη, για να εκφράσουν τις ευχαριστίες του προς τον γενναιόδωρο αυτοκράτορα.[3]

Το μήνυμα της αυτοκρατορικής εικονογραφίας γίνεται σχετικά εύκολα αντιληπτό. Υπάρχουν όμως και άλλα μηνύματα που είναι σαφή, μολονότι δεν συνοδεύονται από επεξηγηματικά κείμενα. Ο αυστηρός Παντοκράτωρ του Δαφνιού εκφράζει μια διαφορετική νοοτροπία από τους Παντοκράτορες της εποχής των Παλαιολόγων. Οι επιλογές των αγίων που απεικονίζονται μέσα σε μια εκκλησία έχουν σημασία. Τα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά, που χρονολογούνται τον 11ο αι., έχουν απεικονίσεις του οσίου Νίκωνα του Μετανοείτε (που πέθανε στη Σπάρτη το 997) και του οσίου Λουκά του Γουρνικιώτη, που ήταν φαίνεται τοπικός μοναχός, κατά τα άλλα άγνωστος. Μόνο τοπικές λατρείες και τοπικές ιδεολογίες μπορούν να εξηγήσουν τις επιλογές αυτές. Ίσως και μια κάποια αντίθεση προς την πρωτεύουσα...

Το ζωγραφικό έργο ήταν και πηγή διδασκαλίας για τους αγράμματους. Η εικονογράφηση, θρησκευτική ή μη, ήταν κατανοητή στον κοσμάκη, στους αμόρφωτους, που δεν μπορούσαν να διαβάσουν και που δεν καταλάβαιναν την περίτεχνη ρητορεία των επισκόπων. Ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ως δάσκαλος, ως εξηγητής των μυστηρίων της θρησκείας, ως ένας εκφραστής της κρατούσας πολιτικής ιδεολογίας – ή και της αντιπολίτευσης. Πρόσφατα δημοσιεύθηκε μια σημαντική μελέτη για τον Βατικανό κώδικα 752, όπου διατυπώνεται, πειστικά νομίζω, η άποψη πως η ιδιότυπή του εικονογράφηση εξέφραζε την αντιπολίτευση προς τον αυτοκράτορα.[4]

Ο μεσαιωνικός καλλιτέχνης χρειαζόταν λοιπόν κάτι παραπάνω από το ταλέντο στο σχέδιο και στο χρώμα· κάτι παραπάνω από τις υποδείξεις του εργοδότη του και από τα αθίβολα. Κι όμως, σ' ολόκληρο τον Μεσαίωνα, σε Ανατολή και Δύση, ο καλλιτέχνης θεωρούνταν ένας απλός τεχνίτης, ένας χειρώναξ. Ακολουθώντας την αριστοτελική διάκριση ανάμεσα στις μηχανικές τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική) και τις θε-

---

3 Στο παλαιότερο από τα ψηφιδωτά αυτά απεικονίζεται σήμερα ο Κωνσταντίνος Μονομάχος με την αυτοκράτειρα Ζωή· είναι γνωστό πως και οι δύο είχαν κάνει μεγάλες δωρεές στην Αγία Σοφία. Είναι όμως προφανές πως το κεφάλι του αυτοκράτορα και η επιγραφή έχουν αλλαχθεί και ότι αρχικά στη θέση του Κωνσταντίνου απεικονιζόταν ο πρώτος σύζυγος της Ζωής, Ρωμανός Αργυρός, ο οποίος και αυτός είχε κάνει μεγάλες δωρεές στην ίδια εκκλησία. Ο άλλος αυτοκράτορας δωρητής της Αγίας Σοφίας είναι ο Ιωάννης Κομνηνός με τη σύζυγό του και τον γιο του.

4 I. Kalvrezou, N. Trahoulia, S. Sabar, «Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752», *DOP*, 17 (1993), σσ. 195-220.

ωρητικές επιστήμες (λογοτεχνία, μουσική), διάκριση που επαναλήφθηκε από πολλούς, μεταξύ των οποίων και ο Θωμάς ο Ακυινάτης, οι άνθρωποι του Μεσαίωνα είχαν πάντοτε τις εικαστικές τέχνες σε χαμηλή υπόληψη, τις οποίες ποτέ δεν δίδαξαν επισήμως, αντίθετα βέβαια προς τα γράμματα. Για να μάθει κανείς ζωγραφική απλώς πήγαινε ως μαθητευόμενος κοντά σε έναν ζωγράφο, με τον ίδιο τρόπο που πήγαιναν και οι μαθητευόμενοι στους ξυλουργούς, τους υδραυλικούς, κ.λπ. Μόνο στις παραμονές της Αναγέννησης, την εποχή δηλαδή που υπήρχαν πολλοί πρίγκιπες μαικήνες, μερικοί καλλιτέχνες άφησαν το ιδιωτικό τους εργαστήριο και μπήκαν στην αυλή του πρίγκιπα, για να δουλέψουν μόνο γι' αυτόν.

Η κατάσταση ήταν ίδια και στο Βυζάντιο. Από νομοθεσία του 4ου αι. μαθαίνουμε πως το κράτος επιθυμούσε να ευνοήσει τις τέχνες, και για τον λόγο αυτό παραχωρούσε φορολογικές απαλλαγές σε όσους τις ασκούσαν: στους αρχιτέκτονες, τους ξυλουργούς, τους γυψαδόρους, τους γιατρούς, τους πελεκάνους, τους χρυσοχόους, τους κτίστες, τους κτηνιάτρους, τους υφαντές, τους πλακάδες, τους ζωγράφους, τους γλύπτες, τους συγκολλητές, τους αγαλματοποιούς, τους ψηφωτές, τους μεταλλουργούς, τους μαρμαράδες, τους βαφείς, κ.λπ., κ.λπ.[5] Είναι προφανές πως στον νόμο αναφέρονται ανάκατα όλοι οι χειρώνακτες, μεταξύ των οποίων και μερικοί που εμείς θα αποκαλούσαμε «καλλιτέχνες».

Αλλά και στο Επαρχικό Βιβλίο, την αστυνομική αυτή διάταξη του 10ου αιώνα που αποσκοπούσε στο να ρυθμίσει τη λειτουργία των διάφορων επαγγελμάτων στην Κωνσταντινούπολη, οι ζωγράφοι αναφέρονται μαζί με τα χειρωνακτικά επαγγέλματα τα σχετικά με την οικοδομή. Το 22ο κεφάλαιο του Επαρχικού Βιβλίου τιτλοφορείται: *Περὶ πάντων τῶν ἐργολάβων, ἤτοι λεπτουργῶν, γυψοπλαστῶν, μαρμαραρίων, ἀσκοθυραρίων, ζωγράφων καὶ λοιπῶν*. Οι διατάξεις που ακολουθούν, σκοπό κυρίως έχουν να υποχρεώσουν όλους αυτούς τους τεχνίτες να σεβασθούν τις συμφωνίες τους και τους κανονισμούς του επαγγέλματος, ιδιαίτερα να σεβασθούν τις διορίες μέσα στις οποίες η παράδοση του έργου πρέπει να έχει συντελεσθεί, να μην αναλαμβάνουν ταυτόχρονα πολλές δουλειές που δεν μπορούν να φέρουν σε πέρας, κ.λπ.

Οι ζωγράφοι εργάζονται μόνοι τους ή σε μικρές ομάδες. Γίνεται λόγος γι' αυτούς στους Βίους αγίων, κυρίως με αφορμή τη δημιουργία της εικόνας του αγίου, που ήταν μια από τις αναγκαίες προϋποθέσεις για την αγιοποίηση. Κι επειδή βέβαια οι άγιοι συνήθως δεν είχαν τη φιλαρέσκεια να παραγγείλουν την προσωπογραφία τους όσο ζούσαν, η προσωπογραφία δημιουργούνταν μετά τον θάνατό τους, συχνά χάρη σ' ένα θαύμα. Μερικά παραδείγματα από την εποχή της Μακεδονικής δυναστείας:

---

5 Ήδικτον του Κωνσταντίνου του 334. Βλ. τον Θεοδοσιανό κώδικα 13, 4, 1.

1. Ένας ζωγράφος κοσμικός, λεγόμενος Ιωάννης, παρακλήθηκε από έναν φίλο του να πάει στη μονή του Αγίου Στεφάνου της Θεσσαλονίκης για να αντιγράψει την εικόνα του αγίου. Με την ευκαιρία αυτή, πληροφορήθηκε για την αγία Θεοδώρα της Θεσσαλονίκης, που είχε μονάσει εκεί. Την είδε στο όνειρό του μερικές φορές και τέλος ζωγράφισε την εικόνα της πάνω από τον τάφο της «όπως ήταν στα νιάτα της», σύμφωνα με τη μαρτυρία όσων την είχαν γνωρίσει.[6]

2. Η αγία Μαρία η Νέα ήταν μια νοικοκυρά από τη Βιζύη της Θράκης που άγιασε για τις ελεημοσύνες της και για το ξύλο που της έδινε καθημερινά ο σύζυγός της. Όταν πέθανε δεν άφησε εικόνα. Μετά από λίγο καιρό, όμως, παρουσιάσθηκε μόνη της στον ύπνο ενός αναχωρητή της Ραιδεστού, που ήταν ζωγράφος, και του ζήτησε να φιλοτεχνήσει την εικόνα της. Η εικόνα αυτή στάλθηκε στη Βιζύη, στην εκκλησία της αγίας, και αναγνωρίσθηκε από όλους τους πιστούς.[7]

3. Όταν πέθανε ο άγιος Νίκων ο Μετανοείτε στη Σπάρτη, ο φίλος του Μαλακηνός βρισκόταν στην Κωνσταντινούπολη, όπου έμαθε το θλιβερό νέο. Για να κρατήσει ζωντανή τη μνήμη του αγίου, ο Μαλακηνός κάλεσε έναν ζωγράφο, του περιέγραψε τον Νίκωνα και του ζήτησε να τον ζωγραφίσει. Φυσικά, χωρίς επιτυχία. Μέχρις ότου ο ζωγράφος είδε σε όραμα έναν μοναχό που μπήκε στο σπίτι του και του επέτρεψε να τον παρατηρήσει και να τον ζωγραφίσει. Ο μοναχός ήταν ο Νίκων και η εικόνα ήταν, φαίνεται, τόσο πετυχημένη που αναρτήθηκε στην εκκλησία του στη Σπάρτη.[8] Αντίγραφό της θα πρέπει να είναι η ψηφιδωτή απεικόνιση του αγίου Νίκωνα στον Όσιο Λουκά.

4. Όταν πέθανε ο άγιος Αθανάσιος Αθωνίτης, μόνο ένα πορτραίτο του υπήρχε, κι αυτό στην Κωνσταντινούπολη. Οι μοναχοί της Μεγίστης Λαύρας το ζήτησαν για τη μονή τους. Ο ιδιοκτήτης όμως δεν τους το έδινε αν δεν εξασφάλιζε πρώτα ένα αντίγραφο για τον εαυτό του. Πήγε λοιπόν και βρήκε τον διάσημο ζωγράφο Παντολέοντα, που ήταν όμως τότε πολύ απασχολημένος γιατί είχε αναλάβει μια μεγάλη δουλειά από το παλάτι – πραγματικά γνωρίζουμε πως ο Παντολέων αυτός ζωγράφισε 79 τουλάχιστον μικρογραφίες στο λεγόμενο Μηνολόγιο του Βασιλείου, που είναι ο Βατικανός ελληνικός κώδικας 1613. Πάντως, μετά από πολλά παρακάλια και χάρη σε ένα μικρό θαύμα ο ζωγράφος φιλοτέχνησε και τη δεύτερη εικόνα του αγίου.[9]

5. Στο Πατερικό της μονής του Σπηλαίου στο Κίεβο περιγράφεται πως κάτι Ρώσοι μοναχοί πήγαν στην Κωνσταντινούπολη και προσέλα-

---

[6] Βίος της Αγίας Θεοδώρας της Θεσσαλονίκης. *Arsenij, Zitije i podvigi sv. Theodory Solunskoj*, Jurjev 1899, σσ. 31-32.

[7] *Acta Sanctorum*, Νοεμβρίου, IV, σ. 699.

[8] D. Sullivan, *The Life of Saint Nikon*, Brookline Mass. 1987, σσ. 152-154.

[9] *Vitae duae antiquae Sancti Athanasii arhonitae*, εκδ. J. Noret, Louvain 1982, σσ. 122, 212. Πρβλ. I. Ševčenko, «On Pantoleon the Painter», *JÖB*, 21 (1972), σσ. 241-249.

βαν μια ομάδα ζωγράφων για την εκκλησία τους. Τους έδωσαν μάλιστα και προκαταβολή σε χρυσό. Όταν όμως οι ζωγράφοι έφθασαν στη Ρωσία διαπίστωσαν πως η εκκλησία ήταν πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι τους είχαν περιγράψει και απείλησαν πως θα ακύρωναν τη συμφωνία. Τα πράγματα διορθώθηκαν όταν αποκαλύφθηκε πως η αρχική πρόσληψη των ζωγράφων οφειλόταν σε θαύμα.[10]

Οι ζωγράφοι εμφανίζονται λοιπόν ως απλοί τεχνίτες, συνήθως κοσμικοί, πάντοτε έτοιμοι να αναλάβουν μια καινούργια δουλειά επί πληρωμή, είτε πρόκειται για πρωτότυπο έργο, είτε για αντίγραφο προϋπάρχουσας εικόνας. Η ιδέα της αντιγραφής ήταν θεμελιώδης για την εκκλησιαστική ζωγραφική, όπου οι παλαιοί τύποι πρέπει να επαναλαμβάνονται και τα προσωπικά χαρακτηριστικά των αγίων να αναπαράγονται αναλλοίωτα. Η ιδέα της αντιγραφής δεν θίγει κανέναν, αντιθέτως. Ο βιογράφος του αγίου Χριστοφόρου της Καλαβρίας τονίζει πως οι νέοι μοναχοί αντέγραφαν τις αρετές του *καθάπερ οἱ ζωγράφοι εἰς τοὺς παλαιοὺς χαρακτῆρας ἀτενίζοντες, τὰς μορφὰς τῶν εἰκόνων ἐπιτελοῦσιν.*[11]

Κατά κανόνα οι ζωγράφοι, τουλάχιστον μέχρι τον 12ο αι., δεν υπέγραφαν τα έργα τους.[12] Τον 9ο αι., στα χρόνια του εικονοκλάστη αυτοκράτορα Θεοφίλου, γνωρίζουμε τον ζωγράφο Λάζαρο, διάσημο κυρίως για τα μαρτύρια που υπέστη εξαιτίας της επιμονής του να ζωγραφίζει εικόνες. Τον 12ο αι. γνωρίζουμε τον ζωγράφο Ευλάλιο, περίφημο για την ποιότητα των έργων του.

Εξαίρεση στην ανωνυμία των καλλιτεχνών φαίνεται πως αποτελεί το μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ που αναφέραμε. Το χειρόγραφο αυτό περιέχει βραχείς Βίους αγίων συνοδευόμενους από μικρογραφίες. Στο περιθώριο, δίπλα σε κάθε μικρογραφία, αναγράφεται το όνομα του ζωγράφου που τη φιλοτέχνησε.[13] Πρόκειται για υπογραφή; Δεν είναι βέβαιο. Οι εγγραφές αυτές θα μπορούσε να είναι κατάλοιπα της κατανομής εργασίας στους ζωγράφους, που αποφασίσθηκε από τον συντονιστή του βιβλίου· δηλαδή το όνομα θα μπορούσε να είχε γραφεί πριν γίνει η μικρογραφία, για να αναθέσει την εκτέλεσή της σε έναν συγκεκριμένο ζωγράφο.

Οι ζωγράφοι δεν ήταν ιδιαίτερα ακριβοί και καμιά φορά ασχολούνταν και με την επισκευή παλαιών εικόνων.[14] Ακόμη κι ο περίφημος

---

10 Mango, *The Art*, σσ. 221-222.

11 I. Cozza-Luzi, *Historiae et laudes SS. Sabae et Macarii iuniorum e Sicilia auctore Oreste patriarcha Hierosolymitano*, Roma 1893, σ. 84.

12 Και αργότερα οι υπογραφές των ζωγράφων είναι σχετικά λίγες και συχνά πολύ διακριτικές. Βλ. S. Kalopissi-Verti, «Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions», *CahArch* 42 (1994), σσ. 139-158.

13 I. Ševčenko, «The Illuminators of the Menologium of Basil II», *DOP*, 16 (1962), σσ. 245-276.

14 K. Horna, «Die Epigramme des Theodoros Balsamon», *WS*, 25 (1903), σσ. 196, 197.

Παντολέων, που δούλευε για το παλάτι, δεν φαίνεται να ζήτησε τίποτε το εξωφρενικό. Αυτό άλλωστε φαίνεται άμα εξετάσει κανείς τις τιμές των εικόνων.[15] Πρώτα γίνεται σαφές πως η αξία τους εξαρτιόταν κυρίως από το αν ήταν σκεπασμένες με χρυσή ή ασημένια ποδιά,[16] αν ήταν *ἠμφιεσμέναι* ή *κεκοσμημέναι* με πολύτιμη *περιφέρεια* ή τουλάχιστον με ένα χρυσό *φεγγίον* (φωτοστέφανο). Οι εικόνες που είχαν μείνει *ἀκόσμητοι* είχαν και χαμηλή αξία. Ο ποιητής του 14ου αι. Μανουήλ Φιλής καθαρά αναφέρεται στη χαμηλή αμοιβή των ζωγράφων:

χειρί σε λοιπὸν ζωγραφῶ σκιαγράφου
σμικρᾶς ἀμοιβῆς οὐ καταλλήλου χάριν.[17]

Σπάνια αναφέρονται εικόνες ως σημαντικές δωρεές προς μοναστήρια. Στο Γεωργιάνικο συνοδικό της μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους αναφέρονται 166 ευεργέτες των 11ου και 12ου αι. και τι ο καθένας τους έδωσε:[18] μετρητά, φορολογικά προνόμια, κτήματα, κοσμήματα, άλογα, μουλάρια, βιβλία. Μόνο μια εικόνα του αγίου Κλήμεντα αναφέρεται στο κείμενο αυτό. Θα ήταν προφανώς μνημειώδης. Αλλά βέβαια μέσα σε δύο αιώνες το μοναστήρι δέχθηκε ασφαλώς κι άλλες δωρεές εικόνων. Ήταν αυτές μικρότερης αξίας από ό,τι άλλες δωρεές που έγιναν στο μοναστήρι, όπως, π.χ., ένα μουλάρι που άξιζε δεκαεπτά χρυσά νομίσματα;

Νομίζω πως ναι. Έχουμε σαφείς πληροφορίες για το έτος 1384, όταν έγινε η απογραφή και αποτίμηση της περιουσίας που άφησε πεθαίνοντας ένας προνοιάριος από τη Θεσσαλονίκη, ο Μανουήλ Δεβλιτζηνός.[19] Διαπιστώνουμε πως οι τιμές των επτά εικόνων του κυμαίνονταν ανάμεσα σε δυο και επτά υπέρπυρα· οι πιο πολλές κόστιζαν τέσσερα υπέρπυρα. Στο ίδιο έγγραφο αναφέρεται μια χύτρα, μια παλιά κουβέρτα και μια πετσέτα που κόστιζαν από δύο υπέρπυρα το καθένα, καινούργια στρώματα και κουβέρτες που κόστιζαν από τέσσερα υπέρπυρα, ένα άλογο που κόστιζε δεκατέσσερα υπέρπυρα και μια καλή μεταξωτή κουβέρτα που έφθανε τα 32 υπέρπυρα. Είναι φανερό πως οι εικόνες κατατάσσονται με τα αντικείμενα σχετικά χαμηλής αξίας.

Βέβαια, οι άνθρωποι έβλεπαν και εκτιμούσαν τη διαφορά από ζω-

---

15 Το πρόβλημα της αξίας των εικόνων μελέτησα με περισσότερες λεπτομέρειες στο άρθρο μου «The Holy Icon as an Asset», *DOP*, 45 (1991), σσ. 35-44, στο οποίο και έχουν χρησιμοποιηθεί τα χωρία που θα αναφερθούν παρακάτω.

16 Για τις βυζαντινές ποδιές των εικόνων βλ. A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise 1975.

17 Manuelis Philae, *Carmina*, εκδ. E. Miller, Paris 1855, σ. 67.

18 Γαλλική μετάφραση του σημαντικότερου μέρους του συνοδικού δημοσιεύεται στα *Actes d'Iviron* II, εκδ. J. Lefort, N. Oikonomides, D. Papachryssanthou, Paris 1990, σσ. 4-11.

19 *Actes de Docheiariou*, εκδ. N. Oikonomides, Paris 1984, αρ. 49.

γράφο σε ζωγράφο. Οι πηγές του 12ου αι. μιλούν για την ομορφιά και την εκφραστικότητα των έργων του Ευλαλίου.[20] Ο Μανουήλ Φιλής τον 14ο αι. προσπαθεί να διακρίνει ανάμεσα σε δύο επίπεδα τέχνης, την απλή τεχνική της ζωγραφικής, που απλώς αναπαράγει τη φύση, και τη θαυμάσια και υψηλή τέχνη που προκαλεί τον θαυμασμό.

Ἀν σωμάτων μίμησιν ἡ τέχνη γράφει
τοῦτο γραφική, τοῦτο καὶ φύσιν ἔχον·
καινὸν γὰρ οὐδὲν ζωγραφεῖν ὕλην ὕλῃ.
Ὅταν δὲ καὶ νοῦν καὶ πυρὸς φλόγα γράφει
καὶ πνεῦμα καὶ φῶς ἐν βραχεῖ περιγράφει
τέρας βλέπων θαύμαζε τὴν τέχνην, ξένε.[21]

Αισθητικές απόψεις για τις εικόνες διατυπώνονται ήδη από τον 11ο αι. σε ένα πολύ περίεργο γράμμα του Μιχαήλ Ψελλού. Ο Ψελλός είχε προφανώς στείλει διάφορα δώρα σε κάποιον μητροπολίτη Χαλκηδόνος, μα αυτός τα αρνούνταν. Στο τέλος τού έστειλε και μια εικόνα, αλλά την αρνήθηκε κι αυτήν. Τότε ο Ψελλός έγραψε την ακόλουθη επιστολή, στην οποία ομολογεί πως έχει μια συλλογή κάμποσων εικόνων, που τις πήρε από διάφορους έρημους ναούς. Κατάρτισε, λέει, αυτή τη συλλογή των σανίδων γιατί δείχνουν την τέχνη του ζωγράφου. Οι πιο πολλές από τις εικόνες του δεν είχαν ούτε χρυσάφι ούτε ασήμι· τις παρομοιάζει λοιπόν με κάτι νέους συγκλητικούς, που δεν φορούσαν ούτε σταυρούς ούτε πορφυρά φορέματα.

Ἐγὼ δὲ καὶ ἱεροσυλῶ ταύτας... καὶ κέκλοφά γε πολλὰς ἀπὸ τῶν ἀδύτων καὶ ὑπαγκαλισάμενος τότε διέλαθον, ὕστερον δὲ ὑποπτευθεὶς αὐτίκα ἀπωμοσάμην. προστέτηκα δὲ μᾶλλον ταῖς ἀμυδραῖς ταύταις γραφαῖς, ὅτι τὴν τέχνην τοῦ γραφέως ἐξεικονίζουσι. καί μοι συνῆκται τοιαῦτα σανίδια, πλείω ἄχρυσα καὶ ἀνάργυρα, ὥσπερ ἔνιοι τῶν νέων συγκλητικῶν ἀσταυροί τε καὶ ἄβλαττοι.[22]

Η τελευταία αυτή σαρκαστική φράση αναφέρεται προφανώς στους νέους συγκλητικούς που έγιναν επί Κωνσταντίνου Μονομάχου και Κωνσταντίνου Δούκα και που δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα –ή δεν είχαν το δικαίωμα– να φορέσουν διακοσμημένους σταυρούς και πορφυρά ρούχα, όπως οι παραδοσιακοί συγκλητικοί.[23] Με άλλα λόγια, η έλλειψη χρυσής ποδιάς σε μια εικόνα ήταν και για τον Ψελλό ένα

[20] Τα σχετικά κείμενα έχει συγκεντρώσει ο Mango, *The Art*, σσ. 230-233.
[21] Manuelis Philae, *Carmina*, I, σ. 214.
[22] Michaelis Pselli, *Scripta Minora*, εκδ. E. Kurtz - F. Drexl, II, Milano 1941, σ. 152.
[23] P. Lemerle, *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris 1977, σ. 290.

προφανές μειονέκτημα, μολονότι ο ίδιος ενδιαφερόταν για την τέχνη του ζωγράφου. Δεν δείχνει όμως κανένα ενδιαφέρον για το όνομα του καλλιτέχνη.

Μπορεί λοιπόν να εμφανισθούν ερασιτέχνες καλλιτέχνες μέσα σε μια τέτοια ατμόσφαιρα;[24]

Κάθε λεξικό ή εγκυκλοπαίδεια της τέχνης μάς πληροφορεί πως ο ερασιτεχνισμός έμεινε τελείως άγνωστος στην Ευρώπη μέχρι τον 15ο αι., ενώ, αντίθετα, ήταν πολύ συνηθισμένος στην Άπω Ανατολή. Οι εικαστικές τέχνες απελευθερώθηκαν από τις προκαταλήψεις που περιγράψαμε παραπάνω κυρίως όταν ο Leonardo da Vinci έγραψε το *Trattato della Pittura* με τις διογραφίες διάσημων ζωγράφων. Άλλωστε, η απελευθέρωση αυτή έγινε τμηματικά. Ο G. Duby τονίζει μια φάση στην απελευθερωτική αυτή πορεία· όταν ο ζωγράφος Jan van Eyck, τον 15ο αι., ενώ συνήθως εργαζόταν με παραγγελίες, μια μέρα αποφάσισε να ζωγραφίσει τη γυναίκα του όπως ήταν, κι όχι ως Εύα ή ως Παναγία. Εκείνη την ημέρα, γράφει ο Duby, ο καλλιτέχνης της αυλής απέκτησε την ανεξαρτησία του, κατέκτησε το δικαίωμα να δημιουργεί ελεύθερα, για τη δική του την ευχαρίστηση.[25] Αυτό ήταν πραγματικά μεγάλο δήμα, ένας νέος τρόπος για τη θεώρηση των «καλών τεχνών». Δίπλα στο ζευγάρι μαικήνας - καλλιτέχνης, εμφανίζεται τώρα και ο ερασιτέχνης, ο άνθρωπος που ασχολείται με τη ζωγραφική όχι για να κερδίσει τη ζωή του αλλά για την προσωπική του ευχαρίστηση. Αυτό είναι ένα φαινόμενο που συμπίπτει με την Αναγέννηση και με την εμφάνιση του, προηγουμένως αδιανόητου, κερδοσκοπικού εμπορίου έργων τέχνης.[26] Συμπίπτει επίσης με την εξέλιξη της αστικής τάξης στην Ευρώπη. Χάρη στον νεοαποκτημένο πλούτο τους οι Ευρωπαίοι αστοί παίζουν πια σημαντικό ρόλο όχι μόνο στην οικονομία, αλλά και στην πολιτική και κοινωνική ζωή. Γίνονται μέλη της αριστοκρατίας και της κρατούσας τάξης. Σ' αυτή τη νέα δυτικοευρωπαϊκή κοινωνία της Αναγέννησης, αλλάζει και η θέση του καλλιτέχνη.

Κάτι ανάλογο φαίνεται πως πήγε να ξεκινήσει και στο Βυζάντιο πολύ νωρίτερα, ήδη τον 11ο αι. Υπάρχουν μερικές μαρτυρίες σε μια κατηγορία πηγών, μάλλον παραμελημένων, που έχουν όμως ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία της τέχνης και των καλλιτεχνών. Αναφέρομαι στα επιγράμματα που διάφοροι λόγιοι αφιέρωσαν σε εικόνες.

Το λογοτεχνικό αυτό είδος, γνωστό από τον 7ο αι., γίνεται πολύ της μόδας κατά τον 10ο-12ο αι. Ο Ιωάννης Γεωμέτρης, ο Ιωάννης Μαυρό-

---

24 Το θέμα των ερασιτεχνών καλλιτεχνών στο Βυζάντιο μελέτησα ήδη, με δάση τα κείμενα που θα αναλυθούν παρακάτω, και στην ανακοίνωσή μου «L'artiste-amateur à Byzance», *Artistes, artisans*, vol. 1, σσ. 45-51.

25 G. Duby, *Le temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, Paris 1976, σ. 327.

26 *Dictionary of the Middle Ages*, 1, New York 1982, σσ. 560-563.

πους, ο Χριστόφορος Μιτυληναίος, ο Νικόλαος Καλλικλής, ο Θεοφύλακτος Ήφαιστος (Αχρίδος), ο Θεόδωρος Πρόδρομος και πολλοί άλλοι έχουν γράψει πολυάριθμα επιγράμματα για έργα τέχνης. Τον 14ο αι. συναντάμε τον πολυγραφότατο Μανουήλ Φιλή.

Πρόκειται για ποιήματα μάλλον σύντομα, συνήθως σε δωδεκασύλλαβο στίχο (τον βυζαντινό ιαμβικό τρίμετρο), που περιγράφουν την εικονογραφία, ερμηνεύουν τον συμβολισμό και διατυπώνουν μια προσευχή υπέρ του πιστού που πλήρωσε για την κατασκευή της εικόνας. Μερικά επιγράμματα συντάχθηκαν για να γραφούν πάνω στην εικόνα ή πάνω στη χρυσάργυρη ποδιά της· αυτά συνήθως απευθύνονται στον θεατή. Άλλα επιγράμματα αναφέρονται στον ζωγράφο.

Χάρη στα επιγράμματα αυτά μπορούμε να παρατηρήσουμε μια κάποια εξέλιξη στην αντιμετώπιση του καλλιτέχνη από την κοινωνία. Ενώ τον 9ο και 10ο αι. δεν αναφέρεται σχεδόν ποτέ,[27] τον 11ο αι. ο καλλιτέχνης γίνεται μερικές φορές, σ' αυτού του είδους τα ποιήματα, κεντρικό πρόσωπο: «διδάσκει», «αναπαράγει τη μορφή του Θεού», λυπάται που δεν μπορεί να εμφυσήσει πνοή στα έργα του κ.λπ. Εμφανίζεται ως δημιουργός, ικανός να απεικονίσει το πνεύμα· το όνομά του αναφέρεται ενίοτε στο επίγραμμα, μερικές φορές παρουσιάζεται σαν να διαλέγεται με τον ποιητή.[28] Στα επιγράμματα του 11ου αι. διαπιστώνουμε πως η θέση του καλλιτέχνη εμφανίζεται σαφώς βελτιωμένη. Δημιουργούνταν δηλαδή σιγά σιγά οι συνθήκες που θα επέτρεπαν την εμφάνιση του ερασιτεχνισμού και την αναγνώρισή του από το κοινό.

Στη συνέχεια θα παρουσιάσω μερικούς βυζαντινούς ερασιτέχνες καλλιτέχνες - ερασιτέχνες, γιατί δημιουργούσαν έργα τέχνης χωρίς αυτό να είναι το επάγγελμά τους, γιατί ζωγράφιζαν χωρίς οικονομικό όφελος, για την ευχαρίστηση τη δική τους και των φίλων τους. Φυσικά δεν θα λάβω εδώ υπόψη τους ζωγράφους-μοναχούς, γιατί ασκούσαν την τέχνη τους στο πλαίσιο της υποχρεωτικής τους εργασίας. Θα προσπαθήσω να ακολουθήσω τη χρονολογική σειρά στην απαρίθμηση των παραδειγμάτων, με σκοπό να φανεί αν υπάρχει εξέλιξη στην αντιμετώπιση του ερασιτέχνη.

Η πρώτη περίπτωση προέρχεται από τον Βίο του πατριάρχη Ιγνατίου (847-858, 867-877). Παλαιός μοναχός, καθαιρέθηκε από πατριάρχης το 858 για να αντικατασταθεί από τον Φώτιο, τον μεγαλύτερο σοφό της εποχής. Αυτό όμως έγινε με μια άκομψη παρέμβαση της κοσμικής εξουσίας και με αντικανονικές ενέργειες στη χειροτονία του Φωτίου. Δημιουργήθηκε έτσι σχίσμα στην εκκλησία ανάμεσα στους οπαδούς του Φω-

---

[27] Ο Θεόδωρος Στουδίτης στις αρχές του 9ου και ο Ιωάννης Γεωμέτρης στο δεύτερο μισό του 10ου αι. απλώς αναφέρονται αφηρημένα στη *θνητὴν χεῖρα* που δημιούργησε τα έργα τέχνης. Βλ. *PG,* 99, στ. 1792, 1801, και 106, στ. 911-12, 923, 964.

[28] P. de Lagarde (σημ. 2), σσ. 8, 12; *NE*, 16 (1922), 49; Manuelis Philae, *Carmina*, II, σσ. 209, 288; E. Kurtz, *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, Leipzig 1903, σ. 75; Mango, *The Art*, σσ. 220, 229-233, 249-250.

τίου και τους οπαδούς του Ιγνατίου. Το 867 όμως, ανεβαίνοντας στον θρόνο ο Βασίλειος Α΄ Μακεδών καθήρεσε τον Φώτιο και επανέφερε τον Ιγνάτιο στο πατριαρχείο. Όταν λοιπόν έγινε έρευνα στην κατοικία του Φωτίου από τους αυτοκρατορικούς απεσταλμένους, ανακαλύφθηκε ένα χειρόγραφο με κείμενα εναντίον του Ιγνατίου, διακοσμημένο με έγχρωμες χλευαστικές μικρογραφίες· ο Ιγνάτιος απεικονιζόταν ως διάβολος, ή ως ένας ιερωμένος που τον έδερναν οι πιστοί, και άλλα παρόμοια που συνιστούσαν μια παρωδία ενός εικονογραφικού κύκλου μαρτυρίου. Οι μικρογραφίες αυτές ήταν έργο του Γρηγορίου Ασβεστά, μητροπολίτη Συρακουσών, γνωστού οπαδού του Φωτίου, που ήταν *καὶ ζωγράφος... εἰς προσθήκην τῶν αὐτοῦ κακῶν*. Δηλαδή ο μητροπολίτης, ερασιτέχνης ζωγράφος, προσθέτει γελοιογραφικές μικρογραφίες σε ένα χειρόγραφο εκκλησιαστικής πολεμικής και το χαρίζει στον φίλο και ομοϊδεάτη του πατριάρχη.

Για μας δεν υπάρχει τίποτε το περίεργο στα παραπάνω. Όχι όμως και για τον μοναχό που έγραψε τον Βίο του Ιγνατίου. Γι' αυτόν η άσκηση της ζωγραφικής ήταν ένα ακόμη στοιχείο εις βάρος του Ασβεστά. Η κρίση αυτή ήταν πιθανότατα υπερβολική και αναμφίβολα προκατειλημμένη. Δείχνει όμως πως ο ζωγράφος μπορούσε ακόμη να αντιμετωπισθεί αρνητικά.

Στο πρώτο μισό του 10ου αι. έζησε ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, πολυγραφότατος κι εγκυκλοπαιδικότατος. Από τη βιογραφία του μαθαίνουμε πως ήταν κι ερασιτέχνης καλλιτέχνης ζωγράφος, τόσο καλός που διόρθωνε και τους επαγγελματίες.

> *Τὴν δὲ τῆς ζωγραφίας τέχνην τοσοῦτον ἀκριβῶς ὁ ἀνὴρ ἠπίστατο ὡς οὐκ οἶμαι τῶν πρὸ αὐτοῦ ἢ τῶν μετ' αὐτόν. πολλοὺς γὰρ τῶν περὶ αὐτῆς πονούντων ἐπηνώρθει. καὶ διδάσκαλος ἄριστος ἀνεφαίνετο, καὶ οὐκ ἐφαίνετο μόνον ἀλλὰ παρὰ πᾶσιν ἐθαυμάζετο, καὶ θάμβος μέγα τοῖς ὁρῶσιν, ὧν οὐ μεμάθηκεν, ἐχρημάτιζεν τῶν δὲ τεχνιτῶν ἐπιδιορθώσεις τοῦ πορφυρογεννήτου τίς ἐξείποι; λιθοξόους καὶ τέκτονας καὶ χρυσοστίκτας καὶ ἀργυροκόπους καὶ σιδηροκόπους ἐπανώρθου, καὶ πάντα ἐν πᾶσιν ἄριστος ὁ ἄναξ ἐφαίνετο.*[29]

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο Πορφυρογέννητος είχε πολλές επιδεξιότητες, ήταν ερασιτέχνης σε πολλές τέχνες. Και μόνο η απαρίθμηση των τεχνών αυτών δείχνει πως η ζωγραφική μετρούσε πάντοτε ως μια χειροτεχνία. Το ότι ο αυτοκράτορας ενδιαφερόταν γι' αυτά τα πράγματα δεν μας καταπλήσσει, γιατί, ούτως ή άλλως, ο αυτοκράτορας ήταν μια χωριστή περίπτωση.

Τον 11ο αι. τα πράγματα γίνονται σαφέστατα. Έχουμε ένα επίγραμμα για μια ζωγραφιά που έφτιαξε ο κένσωρ Ρωμανός Αργυρός.

---

[29] Theophanes Continuatus, έκδ. Βόννης, σ. 450.

εἰς γῆν τραπεῖσαν τὴν νεκρὰν οὐσίαν
ἐκ γῆς ἀνιστᾷ χειρὶ πανσθενεστάτῃ
νεκρῶν ἐγερθεὶς πρῶτος ὁ ζωῆς Λόγος.
Καὶ ταῦτα πιστὸς Ρωμανὸς κένσωρ γράφει
τῶν Ἀργυρῶν τὸ θαῦμα, δεικνὺς τὸν πόθον
ἀνθ' ὧν φθορᾶς γένοιτο τῶν παθῶν ἄνω.[30]

Είναι προφανές ότι ο ποιητής αναφέρεται στην εἰς *Ἅδου Κάθοδον*, την πασίγνωστη σύνθεση της Ανάστασης, την οποία ζωγράφισε ο κένσωρ Ρωμανός Αργυρός, που επιζητούσε να αποφύγει τη φθορά των παθών.

Ο τίτλος του κένσορα, γνωστός από τη Ρωμαϊκή αρχαιότητα, εξαφανίσθηκε για μερικούς αιώνες και επανεμφανίσθηκε στο δεύτερο μισό του 10ου αι. Δήλωνε έναν δικαστή του δικαστηρίου του Ιπποδρόμου στην Κωνσταντινούπολη.[31] Έχουμε δηλαδή έναν ζωγράφο του οποίου το κύριο επάγγελμα ήταν δικαστής.

Δεν είναι η μόνη περίπτωση. Ένα άλλο επίγραμμα της ίδιας εποχής, που αποδίδεται στον Χριστόφορο Μιτυληναίο, αναφέρει μια εικόνα με χρυσές ψηφίδες, πιθανώς της Γέννησης, την οποία έφτιαξε ο δικαστής Ρωμανός Αργυρός.

Ἀ... πρὸς τὸ θαῦμα καὶ γέρων
ἰδὼν τεκοῦσαν ἣν ἐτήρει παρθένον,
εἰ ταῦτα τινῶν Ἀργυρῶν δικασπόλος
παγχρυσομουσόστικτα Ῥωμανὸς γράφων.[32]

Άλλος ένας ερασιτέχνης, πιθανότατα ο ίδιος με τον προηγούμενο· είχε την ικανότητα να κατασκευάζει όχι μόνο ζωγραφιές, αλλά και τα τεχνικώς πιο δύσκολα ψηφιδωτά.

Τα επιγράμματα ανήκουν στο πρώτο μισό του 11ου αι. Τότε έζησε και ο αυτοκράτορας Ρωμανός Γ' Αργυρός (1028-1034), που είχε σταδιοδρομήσει ως δικαστής, έγινε έπαρχος της Πόλεως και βασίλεψε όταν παντρεύτηκε τη Ζωή, κόρη του Κωνσταντίνου Η'. Ο Ψελλός, που τον γνώρισε προσωπικά, τον περιπαίζει στη χρονογραφία του· *πολλαπλάσια δὲ ᾤετο εἰδέναι ὧνπερ ἐγίνωσκεν... τῆς τε περὶ τοὺς λόγους σπουδῆς καὶ τῆς περὶ τὰ ὅπλα φροντίδος· ἦν δὲ θατέρου μέρους τέλεον ἀδαής.*[33] Ένας τέτοιος άνθρωπος, που νόμιζε πως είχε πολλά ταλέντα, δεν είναι απίθανο να αφιέρωνε τις ώρες της σχόλης του στις εικαστικές τέχνες.

---

30 *NE*, 16 (1922), σ. 49.

31 N. Oikonomides, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972, σ. 325.

32 *NE*, 5 (1908), σ. 278.

33 Michel Psellos, *Chronographie*, εκδ. E. Renauld, Paris 1926, σ. 33.



Εικ. 1: Σικάγο, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, κώδ. αρ. 947, φ. 151β.

Αυτή η ταύτιση θα ήταν ενδιαφέρουσα, αν ήταν η μόνη δυνατή. Την ίδια όμως εποχή, το 1030, ενώ ο Ρωμανός Αργυρός βασίλευε, υπήρχε και ένας Ρωμανός κένσωρ, του οποίου αγνοούμε το οικογενειακό όνομα.[34] Έτσι η παραπάνω ταύτιση μένει στον αέρα.

Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί μήπως στα δύο παραπάνω επιγράμματα το ρήμα *γράφω* χρησιμοποιείται για να δηλώσει το ψυχολογικό υποκείμενο· ότι δηλαδή ο Ρωμανός *έγραψε* διά χειρός ενός άλλου. Τέτοια χρήση της λέξης όμως δεν μαρτυρείται με βεβαιότητα αλλού και θα ήταν πολύ περίεργο αν εμφανιζόταν ξαφνικά δύο φορές σχετικά με το ίδιο πρόσωπο. Συνεπώς δεν βλέπω γιατί να αμφισβητήσει κανείς κάτι το προφανές. Άλλωστε υπάρχει κι άλλο ένα, ακόμη σαφέστερο παράδειγμα.

Ο κώδικας 947 της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Σικάγου είναι ένα ελληνικό ευαγγελιάριο με μικρογραφίες. Γράφηκε, φαίνεται, στη Νότια Ιταλία τον 11ο αι. Μόνο μία μικρογραφία, του αγίου Συμεών του Στυλίτη, έχει και μία επιγραφή γραμμένη από άλλο χέρι, απ' ό,τι το υπόλοιπο χειρόγραφο (εικ. 1, 2).

Ἅγιε Συμεὼν στυλίτα, σκέπε, φρούρει, φύλαττε τὸν σὸν δοῦλον Βασίλειον (πρό)ξημον τόν κε Βεργήν· ἐν πόθῳ γὰρ ἱστόρησεν σὴν εἰκόνα.[35]

---

[34] G. Ficker, *Erlasse des Patriarchen von Konstantinopel Alexios Studites*, Kiel 1911, σ. 20.

[35] *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, εκδ. G. Vikan, Princeton 1973, σσ. 110-111: πρβλ. I. Spatharakis, *Corpus of Dated and Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, I, Leyden 1981, σ. 78.

Εικ. 2:
Λεπτομέρεια της Εικ. 1.



Δηλαδή ο πρόξιμος Βασίλειος Βεργής, που ζωγράφισε τις μικρογραφίες, αφιέρωσε μία απ' αυτές στον προστάτη του άγιο, τον Συμεών Στυλίτη. Δεν πρόκειται για κολοφώνα χειρογράφου, συνεπώς είναι αναπόφευκτα προσωπική αφιέρωση του ζωγράφου, όχι αφιέρωση κάποιου δωρητού – που θα έμπαινε, φυσικά, στο τέλος του χειρογράφου.

Τι είναι ο πρόξιμος – proximus, ο «δεύτερος» στη σειρά; Πρόξιμοι αναφέρονται στα σχολεία της Κωνσταντινούπολης τον 11ο αι. και φαίνεται να ήταν κάτι σαν επιμελητές, βοηθοί του κυρίως διδασκάλου, του μαΐστορος.[36] Η παρουσία τέτοιων προξίμων στη Νότια Ιταλία είναι απίθανη, δεν μπορεί όμως να αποκλεισθεί.

Πρόξιμος λέγεται επίσης και ένας υψηλόβαθμος αξιωματικός του αυτοκρατορικού τάγματος των σχολών, του επίλεκτου δηλαδή ιππικού. Είναι επικεφαλής των μανδατόρων και φαίνεται περισσότερο διοικητικός υπάλληλος παρά στρατιωτικός.[37] Μερικές φορές μετέχει και σε πρεσβείες. Τον 10ο-11ο αι., όταν δημιουργήθηκαν οι επαρχιακές διοικήσεις των δουκών-κατεπάνω και επανδρώθηκαν με τμήματα των σχολών, οι πρόξιμοι βρίσκονται παντού στην αυτοκρατορία. Το 1007 ένας πρόξιμος του δουκός παρήγγειλε ένα χειρόγραφο στην Αδριανούπολη.[38]

[36] Lemerle, *Cinq études*, σσ. 228-229.
[37] Oikonomides, *Les listes*, σσ. 110, 330.
[38] *Byzantion*, 10 (1935), σσ. 161-170.

Ένας πρόξιμος υπηρετούσε τον 11ο αι., προφανώς υπό τον δούκα Βουλγαρίας, στην Αχρίδα.[39] Οι κατεπάνω Ιταλίας συχνά εκπροσωπούνται από τους προξίμους τους, κυρίως σε διοικητικές υποθέσεις.[40]

Νομίζω πως ο Βασίλειος Βεργής ήταν ένας τέτοιος πρόξιμος υπό τις διαταγές του κατεπάνω Ιταλίας. Ήταν κι ερασιτέχνης ζωγράφος και εξακολουθούσε να ζωγραφίζει χειρόγραφα, ενώ κέρδιζε τη ζωή του στο στράτευμα.

Βρισκόμαστε στον 11ο αι. κι ο ερασιτέχνης ζωγράφος μπορεί πια να φανερωθεί. Τα έργα του εμπνέουν επιγράμματα. Είναι περήφανος γι' αυτό που κάνει και το επιδεικνύει. Η επιλογή των θεμάτων του περιορίζεται από την ευσέβεια, κύρια ανησυχία των ανθρώπων της εποχής. Η άνεση με την οποία επιδεικνύεται ο ερασιτέχνης ζωγράφος αντικατοπτρίζει μια αλλαγή της βυζαντινής κοινωνίας, την εμφάνιση ενός πιο φιλελεύθερου πνεύματος. Δεν είναι τυχαίο ότι ο αρχαιότερος ερασιτέχνης ζωγράφος, που αναφέραμε, ανήκε στους κύκλους των «ανθρωπιστών» του Φωτίου.

Τον 11ο αι. τα πράγματα είχαν προχωρήσει περισσότερο. Η κωνσταντινουπολίτικη κοινωνία είχε ενδιαφέροντα πολλαπλά και εξεζητημένα. Ο εγκυκλοπαιδισμός του Ψελλού, το διδασκαλείο των νόμων, η διδασκαλία της πλατωνικής φιλοσοφίας, τα ενδιαφέροντα του πατριάρχη Μιχαήλ Κηρουλαρίου για τις θετικές επιστήμες και τη «μαγεία», η ενασχόληση της αυτοκράτειρας Ζωής με την παρασκευή αρωμάτων και καλλυντικών, όλα αυτά δείχνουν πως στο Βυζάντιο γεννιόταν τότε μια «νέα ιδεολογία». Γεννιόταν και μια νέα κοινωνία, επικεντρωμένη στις πόλεις, αντιμιλιταριστική, που παραχωρούσε μια όλο και σημαντικότερη θέση στους εμπόρους και βιοτέχνες. Μια νέα αστική τάξη εμφανίζεται, που διεκδικεί με επιτυχία μια θέση στην αριστοκρατία και ζητεί να επηρεάσει την πολιτική ζωή. Αυτοί *οἱ νεωστὶ προκόπτειν ἀρξάμενοι* του 11ου αι. μορφώνονται και επηρεάζουν τη διοίκηση, ενώ οι αντίπαλοί τους ανήκουν στην παραδοσιακή στρατιωτική αριστοκρατία. Σ' αυτό το περιβάλλον εμφανίζονται και οι ερασιτέχνες καλλιτέχνες, ένα ακόμη προϊόν της εποχής τους.

Ξέρουμε πως το βυζαντινό πείραμα του 11ου αι. απέτυχε.

---

39 Theophylacti Achridensis, *Epistulae*, εκδ. P. Gautier, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 193.

40 V. von Falkenhausen, *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all' XI secolo*, Bari 1978, σ. 129.

Σοφία Καλοπίση-Βέρτη

Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών*

ΑΝ ΚΑΙ Η ΕΡΕΥΝΑ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ της ύστερης βυζαντινής περιόδου έχει προχωρήσει πολύ τις τελευταίες δεκαετίες και έχουν γίνει γνωστά και μελετηθεί σε βάθος από άποψη εικονογραφική και τεχνοτροπική πολλά γραπτά σύνολα, ωστόσο λίγο έχει ερευνηθεί το θέμα των δημιουργών των ζωγραφικών έργων. Πολλά ερωτήματα προκύπτουν, συνεπώς, σχετικά με την προέλευση των ζωγράφων, την οργάνωση της δουλειάς τους, την επαγγελματική τους κατάρτιση, τις σχέσεις τους με τους παραγγελιοδότες, τις συνθήκες εργασίας, τις αμοιβές και γενικά τη θέση τους στην κοινωνία.

---

* Η μελέτη αυτή βασίζεται στο άρθρο μου "Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions", *CahArch*, 42 (1994), σσ. 139-158. Για την παραχώρηση φωτογραφιών ευχαριστώ το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, και ιδιαίτερα την υπεύθυνη του Αρχείου κ. Φανή Κωνσταντίνου (αρ. 10α-β), το Σπουδαστήριο Ιστορίας της Τέχνης του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου (αρ. 13α-γ), την 4η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου (αρ. 14), τις συναδέλφους καθηγήτριες Inga Lordkipanidze (αρ. 19α-β) και Μαρία Παναγιωτίδη (αρ.15) και τον συνάδελφο Γ. Μαγγίνη (αρ. 11). Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον φίλο ακαδημαϊκό G. Subotić που είχε την καλοσύνη να μου παραχωρήσει σχέδια από το αδημοσίευτο ακόμα βιβλίο του *Συλλογή ιστορικών και κτητορικών επιγραφών σε τοιχογραφημένους ναούς της Σερβίας* (αρ. 6β, 8, 9). Η φωτογραφία αρ. 18 οφείλεται στον αλησμόνητο Σ. Κίσσα. Τέλος, ιδιαίτερα ευχαριστώ τη συνάδελφο δρ. Μαρία Βασιλάκη για την πρόσκλησή της να παρουσιάσω τη μελέτη αυτή στο Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Εκτός από τις πληροφορίες που μας παρέχουν τα ίδια τα ζωγραφικά σύνολα για την ποιότητα της τέχνης και, επομένως, για την κατάρτιση των ζωγράφων, για τις πιθανές διασυνδέσεις τους με την ίδια την πρωτεύουσα ή τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα του Βυζαντίου ή, ακόμα, για την εμβέλεια των τοπικών εργαστηρίων, οι γνώσεις μας για τους ζωγράφους συμπληρώνονται από τις γραπτές πηγές. Βασικές πληροφορίες παρέχουν τα συμβολαιογραφικά έγγραφα στις βενετοκρατούμενες περιοχές του Βυζαντίου, η μελέτη των οποίων έχει προχωρήσει πολύ τις τελευταίες δεκαετίες. Μία άλλη, ανεκμετάλλευτη ώς τώρα, πηγή πληροφοριών για τους ζωγράφους αποτελούν οι επιγραφές που περιλαμβάνονται στους ναούς, οι οποίες είναι το κύριο αντικείμενο αυτής της μελέτης. Ας σημειωθεί ότι θα γίνει αναφορά σε επιγραφές ναών που βρίσκονται στο ίδιο το Βυζάντιο, στις λατινοκρατούμενες περιοχές του και –σε αρκετές περιπτώσεις– στα γειτονικά του κράτη. Στην τελευταία αυτή περίπτωση έμφαση δίνεται σε εκείνους τους ζωγράφους που κατάγονται από το Βυζάντιο ή ανήκουν στη σφαίρα επιρροής του.

Οι επιγραφές των υστεροβυζαντινών ναών που αναφέρουν ονόματα ζωγράφων μπορούν ανάλογα με το περιεχόμενό τους να ενταχθούν σε *τρεις κατηγορίες*. Στην *πρώτη κατηγορία* ανήκουν εκείνες που έχουν τη μορφή «*υπογραφών*». Κατά κανόνα οι επιγραφές αυτού του τύπου βρίσκονται σε μέρη όχι ιδιαίτερα ορατά από το εκκλησίασμα. Ως πρώτο παράδειγμα θα αναφερθεί ο τρόπος που υπέγραφαν τα έργα τους ο Μιχαήλ Αστραπάς και ο Ευτύχιος.[1] Οι δύο περίφημοι αυτοί Θεσσαλονικείς ζωγράφοι είχαν αναλάβει το 1294/95 τη γραπτή διακόσμηση του

---

1 Για τον Μιχαήλ Αστραπά και τον Ευτύχιο βλ. S. Radojčić, “Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts”, *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1953, 'Αθῆναι 1955, Α', σσ. 433-439 (στο εξής: Radojčić, “Die Meister”). Ο ίδιος, *Majstori starog srpskog slikarstva,* Beograd 1955, σ. 19 κ.ε. (στο εξής: Radojčić, *Majstori).* A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne,* Athènes 1955, σ. 34 κ.ε. (στο εξής: Xyngopoulos, *Thessalonique).* Dj. Bošković, “O nekim našim graditeljima i slikarima iz prvih decenija XIV veka”, *Starinar*, N.S. 9-10 (1958-59), σσ. 126-130 (στο εξής: Bošković). Στ. Πελεκανίδης, «Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ 'Αστραπᾶς», *Μακεδονικά,* 4 (1955-60), σσ. 545-547. R. Hamann-MacLean, “Zu den Malerinschriften der ‘Milutin-Schule’”, *BZ*, 53 (1960), σσ. 112-117 (στο εξής: Hamann-MacLean, “Malerinschriften”). H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin,* Gießen 1963, σ. 22 κ.ε. (στο εξής: Hallensleben, *Die Malerschule).* P. Miljković-Pepek, “L'évolution des maîtres Michel Astrapas et Eutychios comme peintres d'icones”, *JÖBG*, 16 (1967), σσ. 297-303. Ο ίδιος, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij,* Skopje 1967 (στο εξής: Miljković-Pepek, *Deloto).* S. Kisas, “Solunska umetnicka porodica Astrapa”, *Zograf*, 5 (1974), σσ. 35-37. R.S. Nelson, *Theodore Hagiopetrites. A Late Byzantine Scribe and Illuminator*, Vienna 1991, I, σσ. 125-126. Πρβλ. E. Trapp (εκδ.), με τη συνεργασία H.-V. Beyer και E. Kislinger, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit,* Wien 1976 κ.ε. (στο εξής: *PLP*) αρ. 1595, 6353, 19057. Τελευταία διαβάστηκε μία ακόμα υπογραφή του Μιχαήλ στο καθολικό της μονής του Αγίου Prohor Pčinjski, G. Subotić - Dr. Todorović, “Slikar Mihailo u manastiru svetog Prohora Pčinjskog”, *ZRVI*, 34 (1995), σσ. 117-141.

Εικ. 1α:
Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Ο άγιος Μερκούριος με την υπογραφή του ζωγράφου Μιχαήλ Αστραπά στη λεπίδα του ξίφους του.



ναού της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα κατά παραγγελία του Πρόγονου Σγουρού, μεγάλου εταιρειάρχη και γαμβρού του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄. Στην κτητορική επιγραφή ο παραγγελιοδότης εξαίρει τον τιμητικό του τίτλο και τη σχέση του με τον Βυζαντινό αυτοκράτορα, δεν αναφέρει όμως ούτε λέξη για τους ζωγράφους στους οποίους ανέθεσε την εκτέλεση του έργου. Οι ίδιοι πάντως οι ζωγράφοι αποτολμούν, πιθανόν με την έγκριση ή την ανοχή του παραγγελιοδότη, να σημειώσουν τις υπογραφές τους σε αρκετά, αλλά σε σχέση με την κτητορική επιγραφή ασφαλώς όχι ιδιαίτερα περίοπτα, μέρη του ναού. Στη λεπίδα του ξίφους του αγίου Μερκουρίου είναι γραμμένο, για παράδειγμα, *χειρ Μιχαηλ του Αστραπα...*



Εικ. 1β:
Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Η υπογραφή του Μιχαήλ Αστραπά στη λεπίδα του ξίφους του αγίου Μερκουρίου (λεπτομέρεια).



ΕΙΚ. 2α: Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Ο άγιος Προκόπιος με την υπογραφή του ζωγράφου Ευτυχίου στη χλαμύδα του.

(εικ. 1α-6). Οι επιγραφές *καμου Ευτιχυ[ου]* και ...*ζον Αστραπ(ᾶ) Μιχαηλ χ[εί]ρ ζωγραφ[ου]* διαβάζονται αντίστοιχα στις διακοσμητικές ταινίες της χλαμύδας δύο άλλων στρατιωτικών αγίων, του αγίου Προκοπίου (εικ. 2α-6) και του αγίου Δημητρίου[2] (εικ. 3α-6). Ακόμα, τα μονογράμματα των δύο ζωγράφων εμφανίζονται σε πολλά άλλα αφανή σημεία του ναού, όπως η λαβή του ξίφους του αγίου Δημητρίου και του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα, ή η εξωτερική επιφάνεια σκευών σε σκηνές όπως ο Μυστικός Δείπνος[3] (εικ. 4α-γ). Με ανάλογο



ΕΙΚ. 2β: Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Η υπογραφή του Ευτυχίου στη χλαμύδα του αγίου Προκοπίου (λεπτομέρεια).

[2] Radojčić, "Die Meister", σσ. 435-437. Ο ίδιος, *Majstori*, σ. 19 κ.ε., εικ. 13-16. Bošković, σ. 126 κ.ε., εικ. 1-2. Πελεκανίδης, «'Ο ζωγράφος Μιχαὴλ 'Αστραπᾶς», σσ. 546-547. Hamann-MacLean, "Malerinschriften", σσ. 112-113, εικ. 3-4. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 22-25. Miljkovic-Pepek, *Deloto*, σσ. 18-21, εικ. 1. Η άποψη του Radojčić, ο οποίος διέκρινε τρεις διαφορετικούς ζωγράφους, τον Αστραπά , τον Μιχαήλ και τον Ευτύχιο, δεν είναι πια αποδεκτή· πρβλ. V.J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Beograd 1976, σ. 242, σημ. 16 (στο εξής: Djurić, *Fresken)*.

[3] Miljković-Pepek, *Deloto*, σσ. 18-19, εικ. 1. Ανάλογη έκφραση της προσωπικότητας



Εικ. 3α: Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Ο άγιος Δημήτριος με την υπογραφή του ζωγράφου Μιχαήλ Αστραπά στη χλαμύδα του.

τρόπο «υπογράφουν» οι δύο ζωγράφοι και αργότερα, όταν τους ανατέθηκε από τον Σέρβο κράλη Milutin να διακοσμήσουν μια σειρά ναών που ίδρυσε. Στον Άγιο Νικήτα του Čučer (πριν από το 1316), υπάρχει, για παράδειγμα, η επιγραφή *χειρ Μιχαηλ Ευτυχιου* στην ασπίδα του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα.[4] Οι επιγραφές *[χείρ Μι]χαιλ Εὐτυχιου ετους ςωκε* (=1316/17) και *χειρ Μιχαηλ [ζωγρά]φου*[5] (εικ. 5α-β) διαβάζονται αντίστοιχα στον χιτώνα και την ασπίδα δύο στρατιωτικών αγίων στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Staro Nagoričino.

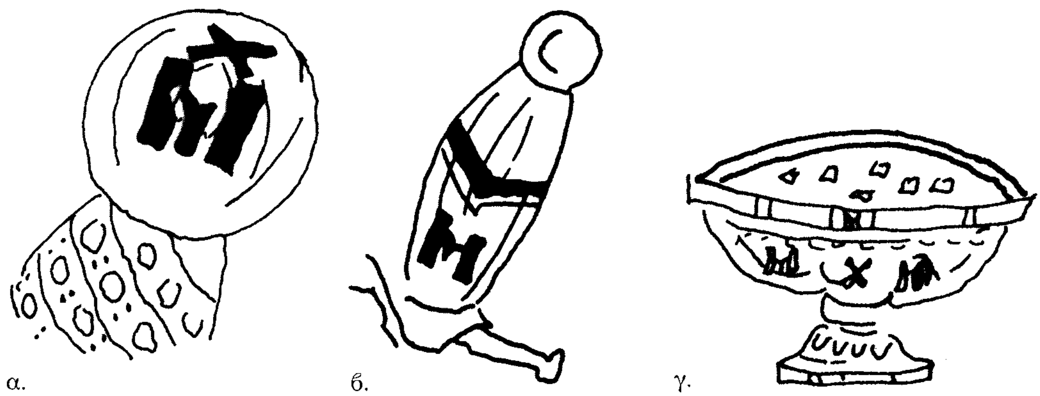


Εικ. 3β: Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Η υπογραφή του Μιχαήλ Αστραπά στη χλαμύδα του αγίου Δημητρίου (λεπτομέρεια).

των ζωγράφων της Περιβλέπτου έχει θεωρηθεί η απεικόνιση των ομώνυμων αγίων τους στο ιερό του ναού, S. Grosdanov, "Sv. Mihailo i sv. Eutihije u crkvi sv. Bogorodice Perivlepte", *Zograf*, 3 (1969), σσ. 11-12.

4 Radojčić, *Majstori*, σ. 21 κ.ε., 30, εικ. 17. Hamann-MacLean, "Malerinschriften", σ. 113. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 29-30. Miljković-Pepek, *Deloto*, σσ. 22-23, εικ. 2.

5 Radojčić, "Die Meister", σσ. 436-437. Bošković, σ. 129, εικ. 5-6. Hamann-MacLean, "Malerinschriften", σ. 113. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 33-34. Miljković-Pepek, *Deloto*, σσ. 23-24, εικ. 3. B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd 1993, σσ. 26-27, σχέδια 4 και 26.

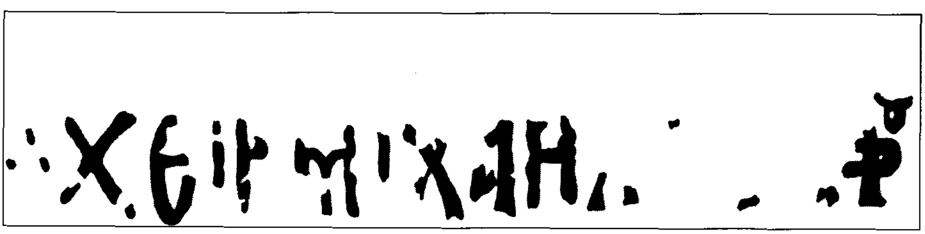


α. β. γ.

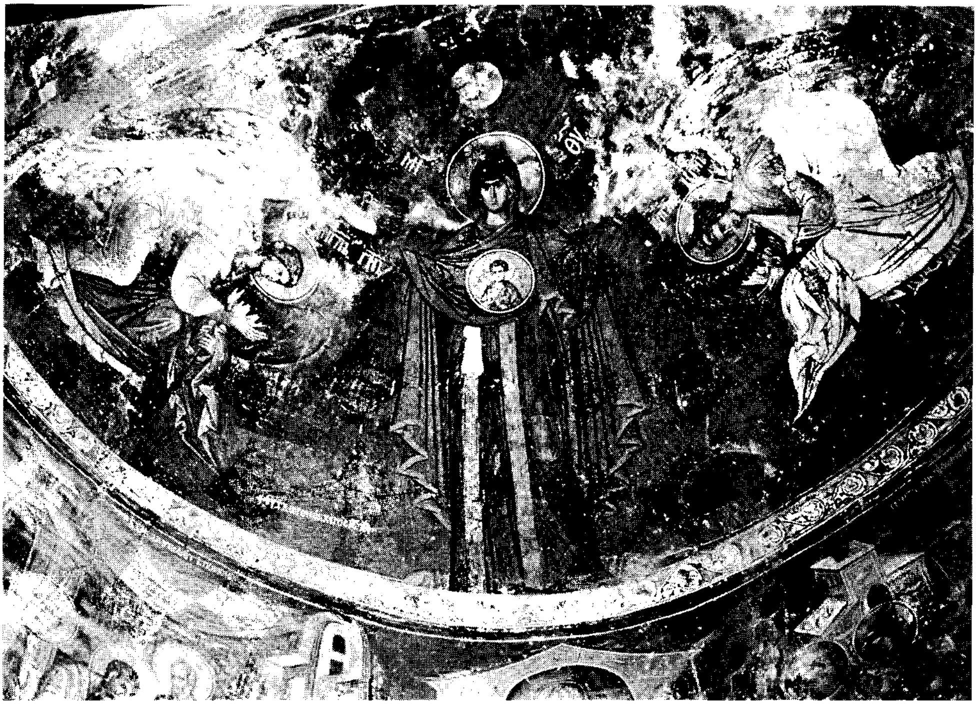
Εικ. 4:
Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Μονογράμματα των ζωγράφων Μιχαήλ και Ευτυχίου (κατά P. Miljković-Pepek)
α. στη λαβή του ξίφους του αγίου Δημητρίου
β. στη λαβή του ξίφους του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα
γ. σε λοπάδα στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου.



Εικ. 5α:
Staro Nagoričino, Άγιος Γεώργιος. Η υπογραφή των ζωγράφων Μιχαήλ και Ευτυχίου στον χιτώνα του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα (κατά B. Todić).



Εικ. 5β:
Staro Nagoričino, Άγιος Γεώργιος. Η υπογραφή του ζωγράφου Μιχαήλ στην ασπίδα στρατιωτικού αγίου (κατά B. Todić).



Εικ. 6α:
Ρεć (Ιπέκιο), Άγιος Δημήτριος. Η Πλατυτέρα στην αψίδα με την υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη (κατά V. Djurić).



Εικ. 6β:
Ρεć (Ιπέκιο), Άγιος Δημήτριος.Υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη στην αψίδα, λεπτομέρεια.

Ανάλογες υπογραφές ζωγράφων απαντούν πολύ συχνά και σε άλλα, μεταγενέστερα μεσαιωνικά μνημεία της Σερβίας. Ο ικανότερος από τους δύο ζωγράφους που διακόσμησαν γύρω στο 1345 τον ναό του Αγίου Δημητρίου στο πατριαρχικό συγκρότημα του Ρεć (Ιπέκιον) υπέγραψε στα ελληνικά κάτω από τη μορφή της Πλατυτέρας στην αψίδα του ναού, χρησιμοποιώντας έκφραση που εμπνέεται από τα σημειώματα των κωδίκων: *+ Θ(εο)ύ τό δώρον ἐκ χειρὸς Ἰωάν<ν>ου.* (εικ. 6α-6).[6]

---

[6] V.R. Petković, "Un peintre serbe du XIVe siècle", *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris



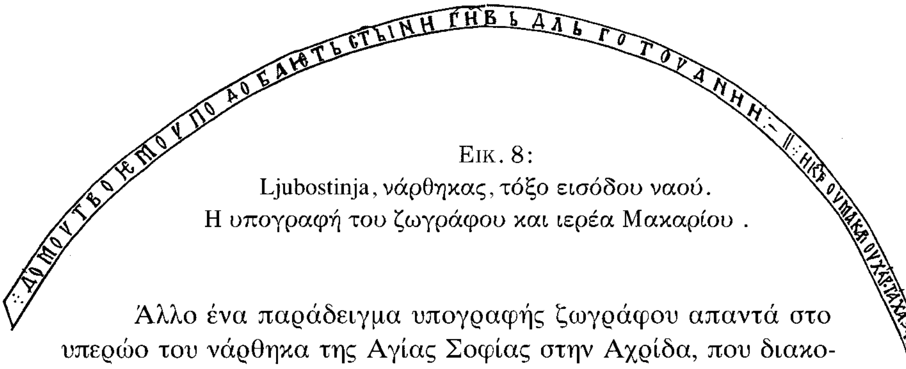
Εικ. 7: Αχρίδα, Αγία Σοφία, υπερώο νάρθηκα. Η υπογραφή του Ιωάννη Θεωριανού στη λεπίδα του ξίφους του αρχαγγέλου στη σκηνή της Μετάνοιας του Δαβίδ, λεπτομέρεια (κατά V. Djurić).

Στον ναό του Παντοκράτορα στην Dečani ο Στέφανος Dušan κάλεσε, γύρω στα μέσα του 14ου αι., πολλούς ζωγράφους από διάφορα μέρη της εκτεταμένης του αυτοκρατορίας. Μόνο ένας από αυτούς υπέγραψε στα σερβικά, σε αφανές σημείο του ναού, *Σέργιος ὁ ἁμαρτωλός*.[7] Σέρβοι και Έλληνες μελετητές θεωρούν ότι θα πρέπει να ήταν ένας από τους Έλληνες ζωγράφους (pictores graeci) που είχαν, σύμφωνα με τις πηγές, εγκατασταθεί στις βενετοκρατούμενες πόλεις της δαλματικής ακτής.[8]

1930, σσ. 133-136, εικ. 3. Radojčić, "Die Meister", σ. 437. Ο ίδιος, *Majstori,* σσ. 35-36, εικ. 2. Ο ίδιος, "Zografi, o teoriji slike i slikarskog stvaranja u našoj staroj umetnosti", *Zograf*, 1 (1966), σ. 14, εικ. στη σ. 12. Xyngopoulos, *Thessalonique,* σσ. 64-65. Djurić, *Fresken,* σ. 83, 269, σημ. 62 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). V. Djurić - Sima Ćircović - V. Korać, *Pećka Patrijaršija,* Beograd 1990, σσ. 205, 346. Πρβλ. *PLP*, αρ. 8591. Η ίδια έκφραση *Θεοῦ τὸ δῶρον...* (πρβλ. *Πρὸς Ἐφεσίους* 2, 8) απαντά στην κτητορική επιγραφή του ναού του Σταυρού του Αγιασμάτη στην Πλατανιστάσα της Κύπρου (1466): *Θ(εο)ῦ τὸ δῶρον χεὶρ δὲ Φιλίππ[ου ἱστορι]ογράφου οὗ τὸ ἐπίκλην τοῦ Γοὺλ*, δες A. and Judith Stylianou, "Donors and Dedicatory Inscriptions. Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyrpus", *JÖBG,* 9 (1960), σ. 112. Οι επιγραφές σε μικρούς κυκλικούς δίσκους στην κάτω ζώνη του βόρειου τοίχου του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου στο Lesnovo (1346/47) που είχαν παλαιότερα συσχετιστεί με τέσσερις ζωγράφους, βλ. Djurić, *Fresken,* σσ. 91-92, 273, σημ. 76 (με βιβλιογραφία), διαβάστηκαν πρόσφατα ως «σεβαστοκράτωρ», τίτλος που αναφέρεται στον ιδρυτή της μονής Ιωάννη Λίβερο, Smiljka Gabelić, "Novi podatak o sevastokratorskoj tituli Jovana Olivera i vreme slikanja lesnovskog naosa", *Zograf* , 11 (1980), σσ. 54-62.

7 Dj. Mano-Zisi, "Jedan zapis kapitela iz Dečana - ispod freskoslike začeća Kaina", *Starinar,* III, Ser. V (1930), σσ. 185-193. Radojčić, "Die Meister", σσ. 437-438. Ο ίδιος, *Majstori,* σσ. 37-39. Djurić, *Fresken,* σσ. 82, 267, σημ. 60. Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age,* I, Paris 1977, σ. 224.

8 Radojčić, "Die Meister", σσ. 437-438. Xyngopoulos, *Thessalonique,* σσ. 58-62. Djurić, *Fresken,* σσ. 82, 268, σημ. 61 (με βιβλιογραφία), δες πιο κάτω, σημ. 80.



Εικ. 8:
Ljubostinja, νάρθηκας, τόξο εισόδου ναού.
Η υπογραφή του ζωγράφου και ιερέα Μακαρίου .

Άλλο ένα παράδειγμα υπογραφής ζωγράφου απαντά στο υπερώο του νάρθηκα της Αγίας Σοφίας στην Αχρίδα, που διακοσμήθηκε γύρω στο 1350 με εντολή του αρχιεπισκόπου Αχρίδας Νικολάου. Ο Έλληνας ζωγράφος Ιωάννης Θεωριανός έγραψε το όνομά του στη λεπίδα του ξίφους του αρχαγγέλου στη σκηνή της Μετάνοιας του Δαβίδ[9] (εικ. 7).

Ο τρόπος αυτός υπογραφής των ζωγράφων συνεχίστηκε στα τέλη του 14ου και στο πρώτο μισό του 15ου αι. στα σερβικά μνημεία της λεγόμενης σχολής του Μοράβα. Στο καθολικό της μονής της Ravanica, που κτίστηκε από τον πρίγκιπα Λάζαρο το 1387 και αποτέλεσε το πρότυπο για τα μεταγενέστερα μνημεία της σχολής, ο ζωγράφος Κωνσταντίνος έγραψε το όνομά του με τον συνηθισμένο ταπεινό τρόπο πάνω στο ένδυμα ενός στρατιωτικού αγίου.[10] Στο καθολικό της μονής της Ljubostinja (1403), που ιδρύθηκε από την πριγκίπισσα Milica, μητέρα του Σέρβου Δεσπότη Στεφάνου Lazarević, περιλαμβάνεται στα ελληνικά το όνομα του ζωγράφου στο τέλος ενός χωρίου από τον ψαλμό 92,5, που είναι γραμμένο στα σερβικά πάνω από το τόξο της εισόδου του νάρθηκα προς τον ναό: *Ηκτρού Μακαριου χείρ. Τάχα (καὶ) θύτου*[11] (εικ. 8). Η υπογραφή του αμαρτωλού δούλου Θεοδώρου του ζωγράφου, γραμμένη στα σερβικά, περιλαμβάνεται στο καθολικό της μονής της Rudenica, που κτίστηκε μεταξύ 1402 και 1405 με την πρωτοβουλία ενός μέλους της αριστοκρατίας, του Vukašin, και της συζύγου του Vukosava.[12]

---

[9] V. Djurić, *L'église de Sainte Sophie à Ohrid,* Beograd 1963, σ. XI, εικ. 44-45. C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka,* Beograd 1980, σσ. 75, 193, εικ. 14, πίν. 48-49.

[10] Radojčić, "Die Meister", σ. 438. Ο ίδιος, *Majstori,* σσ. 39-40, εικ. 25. Djurić, *Fresken,* σσ. 142, 283, σημ. 124.

[11] S. Djurić, *Ljubostinja. Crkva Uspenja Bogorodicinog,* Beograd 1985, σσ. 102-103, 108-110, 136-137 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο αρχιτέκτονας του ναού χάραξε το όνομά του στο κατώφλι της δυτικής θύρας του νάρθηκα· *στο ίδιο,* σ. 131.

[12] Στην παλαιότερη βιβλιογραφία ο Θεόδωρος της Rudenica είχε ταυτιστεί με τον ζωγράφο Θεόδωρο Savin από το Κάτταρο, ο οποίος στα τέλη του 14ου αι. ήταν μαθητής του Έλληνα ζωγράφου Γεωργίου στη Ραγούσα, βλ. Radojčić, "Die Meister", σσ. 438-439. Ο ίδιος, *Majstori,* σσ. 45-48, εικ. 31. Η άποψη αυτή όμως δεν γίνεται πια αποδεκτή, Djurić, *Fresken,* σσ. 146, 285, σημ. 129.



ΕΙΚ. 9:
Αχρίδα, Αγία Σοφία, παρεκκλήσι Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Επίκληση του ζωγράφου Κωνσταντίνου και του γιου και βοηθού του, Ιωάννη.

Ας σημειωθεί ακόμα ότι αυτός ο τύπος υπογραφής, τόσο αγαπητός στα μεσαιωνικά μνημεία της Σερβίας, απαντά –σπανιότερα βέβαια– και στον ελλαδικό χώρο, όπως για παράδειγμα στο στιχάριο του αγίου Στεφάνου στο καθολικό της μονής των Αγίων Αποστόλων στη Νερομάνα της Αιτωλίας (1372/73): *Εγ[ραψε] Νικ[ολάου] ταπινη χειρ ν....*[13]

Μία *δεύτερη κατηγορία* επιγραφών σε ναούς που περιλαμβάνουν ονόματα ζωγράφων έχουν τη μορφή σύντομων *επικλήσεων*. Ο ζωγράφος απευθύνεται προς τον Θεό ή τους αγίους ζητώντας βοήθεια για τον εαυτό του και την οικογένειά του και ικετεύοντας για έλεος και συγχώρηση στη μέλλουσα ζωή.

Για παράδειγμα, ο εξαίρετος Έλληνας ζωγράφος ο οποίος είχε αναλάβει την αρχική διακόσμηση του ναού της Παναγίας στη Studenica, το 1208/09, έγραψε μία σύντομη επίκληση περιλαμβάνοντας το όνομά του, που όμως δεν σώζεται πια, στη βάση του τυμπάνου του τρούλλου κάτω από την παράσταση του Μανδηλίου: — *Κ(ύρι)ε Ι(ησο)υ Χ(ριστ)ε ὁ Θ(εὸ)ς [ἡμῶν] ελε(ησον) σῶσο[ν]... και ...[α]μαρτωλὸ(ν)....* Η ταπεινή του επίκληση, σήμερα πολύ φθαρμένη, σε ελληνική μικρογράμματη γραφή, είναι ουσιαστικά δυσδιάκριτη σε σύγκριση με τη μεγαλοπρεπή χρυσή μεγαλογράμματη κτητορική επιγραφή των διακεκριμένων Νεμανιδών χορηγών του ναού: του μεγάλου ζουπάνου Στεφάνου, του πρίγκιπα Vukan και του Σάββα.[14]

---

13 Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ*, 24 (1969). *Χρονικά* Β΄ 2, σσ. 243-245. Σ. Κ. Κίσσας, «Ἡ μονὴ Ἁγίων Ἀποστόλων Νερομάνας», *ΕΕΣτΜ*, 3 (1971-72), σ. 52 κ.ε. Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985, σσ. 221-222, εικ. 228. Πρβλ. *PLP*, αρ. 20481.

14 Radojčić, "Die Meister", σσ. 434-435, εικ. 1. Ο ίδιος, *Majstori*, σσ. 7-8, εικ. 3-5. Ο L. Mirković, "Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen außerhalb Jugoslawiens", *Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, (Θεσσαλονίκη 1953), Ι, Ἀθῆναι 1955, σσ. 304-307, διάβασε το όνομα του ζωγράφου ως Νικόλαος, αν και το σημείο αυτό της επιγραφής είναι πολύ κατεστραμμένο, βλ. V. Djurić, "La peinture murale serbe au XIIIe siècle", *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani* 1965, Beograd 1967, σ. 155, σημ. 42. Ο ίδιος, *Fresken*, σσ. 42, 247, σημ. 29. Sima Ćirković - V. Korać - Gordana Babić, *Le monastère de Studenica*, Beograd 1986, σ. 64. M. Kašanin - Milka Čanak-Medić - Jovanka Maksimović - B. Todić - Mirjana Šakota, *Manastir Studenica*, Beograd 1986, σ.160.

Στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Αγία Σοφία Αχρίδας, που ιδρύθηκε από τον δεσπότη Ιωάννη Λίβερο γύρω στο 1347-50, ο Έλληνας ζωγράφος Κωνσταντίνος και ο γιος και βοηθός του υποδιάκονος Ιωάννης, έγραψαν τις παρακάτω επικλήσεις δεξιά και αριστερά από έναν ζωγραφισμένο σταυρό: *Χριστοφώρε στ(αυ)ρέ μου φυλα/κτὴρ μου ἄρρηκτε. Δέ(ησις) τοῦ δούλου τοῦ / Θ(εο)ῦ Κωνστα<ν>τ<ί>νου. / Ιω(άννης) ὁ ἁμαρτολός καὶ χορικοπρόφορο(ς). Στηρι(ξόν) μ<ο>ι Κύριε / τὸν ὑποδιακον(ον). Υός τοῦ ιστοριογράφου*[15] (εικ. 9).

Περίπου μισό αιώνα αργότερα, το 1409/10, ο ιερομόναχος και ζωγράφος Ιωαννίκιος έγραψε στον νότιο τοίχο του ασκηταριού της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα, που ιδρύθηκε από τον ιερομόναχο κυρ Σάβα και δύο άλλα πρόσωπα, όπως μας πληροφορεί η κτητορική επιγραφή, μία σύντομη επίκληση ικετεύοντας για τη σωτηρία του: *Ἄληπτε θεαρχια, ληπτὸν με ὄντα σώσον. / [Ι]ω[αν]νίκιος ἱερομοναχος κ(αὶ) ζωγράφον.*[16]

Υπάρχουν πολλά παραδείγματα επικλήσεων ζωγράφων σε ταπεινούς ναούς της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών του Αιγαίου. Ο Κωνσταντίνος Μανασσής, για παράδειγμα, που διακόσμησε δύο καθολικά μονών στη Λακωνία το 1304/05 –την Παλαιοπαναγιά στον Βασσαρά και το Παληομονάστηρο των Αγίων Σαράντα– έγραψε στο δεύτερο ναό μία σύντομη επίκληση στον Θεό ζητώντας άφεση αμαρτιών: *+ Μνήστιτη Κ(ύρι)ε ἐν τῇ βα/σιλείᾳ σου τ(ὴ)ν ψυχ(ὴν) τοῦ / δούλου σου Κωνσταν/τ[ί]νου Μανασί / [τ]οῦ ἱστωριο/[γ]ράφου / κ(αὶ) συνχό/ρισον[αὐ]τῷ / ἐν [ἡ]μ[έ]/ρᾳ κ/ρίσε/ως.*[17]

Στη σπηλαιώδη εκκλησία της Αγίας Σοφίας Μυλοποτάμου Κυθήρων, που οι τοιχογραφίες της έχουν χρονολογηθεί στον 13ο αι., ο ζωγράφος Θεόδωρος σημείωσε ανάμεσα στις μορφές της Δέησης: *Κ(ύρι)ε*

---

15 G. Subotić, "Ohridski slikar Konstantin i njegov sin Jovan", *Zograf*, 5 (1974), σσ. 44-47, σημ. 5-8. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo* (σημ. 9), σσ. 65, 191-192. Πρβλ. *PLP*, αρ. 8593.

16 Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 127. Ν. Κ. Μουτσόπουλος, «Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Μεγάλης Πρέσπας», *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδον*, ΙΙ, Ἀθῆναι 1966, σ. 151, πίν. XIXβ. G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980, σσ. 36-37, 194. Δέσποινα Ευγενίδου - Ι. Κανονίδης - Θ. Παπαζώτος, *Τα μνημεία των Πρεσπών*, Αθήνα 1991, σ. 56. Πρβλ. *PLP*, αρ. 8825.

17 Anne Philippidis-Braat, στο: D. Feissel - Anne Philippidis-Braat, «Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance, III, Inscriptions du Peloponnèse (à l'exception de Mistra)», *TM*, 9 (1985), σσ. 325-326, αρ. 65, πίν. XIX, 2, με προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής Philippidis-Braat, "Inscriptions du Peloponnèse"). Ν. Β. Δρανδάκης, «Τό Παληομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα στή Λακεδαίμονα καί τό ἀσκηταριό του», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 16 (1992), σσ. 118-119. Η επιγραφή στην Παλαιοπαναγιά έχει καταστραφεί, Philippidis-Braat, *ό.π.*, σσ. 326-327, αρ. 66. Πρβλ. *PLP*, αρ. 16599.



Εικ. 10α: Κύθηρα, Μυλοπόταμος, Αγία Σοφία. Η παράσταση της Δέησης με την επίκληση του ζωγράφου Θεοδώρου.

ϐ[ο]εί̃θ[ι] τ(ὸν) δοῦ/λον σου Θεῶδω/ϱ(ον) τ(ὸν) εἰστωϱου/γϱάφ(ον) ἅμα / συνϐοιῳ κ(αὶ) τε/κνῳ αμιν[18] (εικ. 10α-ϐ). Ο ζωγράφος Νικηφόρος απηύθυνε ταπεινή επίκληση για την προκοπή του στους αγίους και μάρτυρες στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Απείρανθο της Νάξου (1309): *Αγιοι / κ(αὶ) μαϱτυ(ϱες) / τον Χ(ϱιστο)υ δια / πϱεσϐει/ων σας / πϱοκοψε/τε των / δοῦλων σ(ας) Νικηφο/ϱον του ζωγϱα/φου.*[19]

---

18 A. Xyngopoulos, «Fresques de style monastique en Grèce», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1953, Α', Ἀθῆναι 1955, σσ. 510-516. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ἡ ϐυζαντινὴ τέχνη στὰ Ἑπτάνησα», *ΚερκΧρον*, 15 (1970), σσ. 165-166, αρ. 24. Karin Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, σσ. 162-163, αρ. 30, εικ. 158. V. Djurić - Anna Tsitoutidou, *Namentragende Inschriften auf Fresken und Mosaiken auf der Balkanhalbinsel vom 7. bis zum 13. Jahrhundert, Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa*, Stuttgart 1986, σ. 78, αρ. 83. Sophia Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, σ. 108, αρ. 18 (στο εξής: Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*). Ο Ξυγγόπουλος χρονολόγησε παλαιότερα τις τοιχογραφίες της Αγίας Σοφίας στον 11ο αι. Για τη χρονολόγηση στον 13ο αι. δες M. Chatzidakis, στο K. Weitzmann - G. Alibegašvili et al., *The Icon*, New York 1987, σσ. 137-138, 167. Djurić, "La peinture murale", σ. 228.

19 Ν. Β. Δρανδάκης, *ΑΔ* 20 (1965). Χρονικά Β΄, 3, σ. 544, πίν. 684α. Ν. Μουτσόπουλος, *Συμϐολὴ στὴ μορφολογία τῆς ἑλληνικῆς γραφῆς. Λεύκωμα ϐυζαντινῶν και μεταϐυζαντινῶν ἐπιγραφῶν*, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 28, σημ. 68. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης (εκδ.), *Νάξος* (Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα), Αθήνα 1989, σ. 14.



Εικ. 10β: Κύθηρα, Μυλοπόταμος, Αγία Σοφία. Η επίκληση του ζωγράφου Θεοδώρου, λεπτομέρεια.

Επικλήσεις ζωγράφων που απευθύνονται προς τον ιερέα ικετεύοντας για προσευχές απαντούν συχνά σε ναούς της Κρήτης. Για παράδειγμα, στην αψίδα του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290) σώζεται η επιγραφή: *Μέμνησω{ν} / θύτα Νικολάου / αναγνώστου καὶ / χωρικοῦ ἱστορη/ογρά[φ]ου αμὴν...*[20] Ανάλογου περιεχομένου επιγραφές, γραμμένες όλες από τον ίδιο ζωγράφο, απαντούν σε τρεις ακόμα ναούς της Κρήτης του 14ου αι.: στον Άγιο Ιωάννη της Παλιανής Τεμένους (+*Ὅτα)ν υς Θ(εὸ)ν ἐκπε[τᾶς] τὰς χοίρας / μνηστιτι θήτα Γε[ωργ]ιου τοῦ ζο/γραφου*), στην Παναγία στο Κυρμούζι Καινουρίου (+ *Ὅταν ις Θ(εὸ)ν ἐκπετας [τὰς χεῖρας] / μνήστητη θύτα Γεωργίου [τοῦ / ἱ]στοριογράφω* +) και στον Άγιο Στέφανο στο Μοναστηράκι Ιεράπετρας (*Ωταν τας χει/ρας δαίσπωτα / εις Θ(εὸ)ν*

[20] Σπ. Λάμπρος, «Ἕλληνες ἁγιογράφοι πρὸ τῆς Ἁλώσεως», *ΝΕ*, 5 (1908), σσ. 277-278, αρ. 29. G. Gerola, *Monumenti Veneti dell' isola di Creta*, IV, Venezia 1932, σσ. 431-432, αρ. 1. *PLP*, αρ. 20482 (στο εξής: Gerola, *Mon. Veneti*). Φ. Πιομπῖνος, *Ἕλληνες ἁγιογράφοι μέχρι τὸ 1821*, Ἀθήνα 1984^{2}, σσ. 231-284. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 92-93, αρ. 43, εικ. 75.



Εικ. 11:
Κύπρος, Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα, τύμπανο βόρειας εισόδου. Η Θεοτόκος με την επιγραφή του ζωγράφου Λεοντίου.

εκπετά/εις, μνηστι[τ]ει / [τ]ου...αμαρτολου;).[21] Στον τελευταίο αυτό ναό το όνομα του ζωγράφου δεν έχει διατηρηθεί, αλλά πιθανότατα πρόκειται για το Γεώργιο που αναφέρεται στις δύο προηγούμενες επικλήσεις.

Αξίζει τέλος να αναφερθεί η επίκληση του ζωγράφου και διακόνου Λεοντίου που μαρτυρείται στη δεύτερη φάση ζωγραφικής του ναού της Παναγίας του Άρακα στα Λαγουδερά της Κύπρου (περίπου 1330). Η επίκληση απαντά στο τόξο του τυμπάνου της βόρειας εισόδου, στο τέλος ενός κειμένου το οποίο αποδίδει ελεύθερα έναν ειρμό του Γεωργίου Σικελιώτη και είναι γραμμένο γύρω από την προτομή της Παναγίας

21 Λάμπρος, *ό.π.*, σ. 282, αρ. 38. Gerola, *ό.π.*, II, Venezia 1908, σ. 309, IV, σ. 508, αρ. 9, σσ. 546-548, αρ. 18, σ. 582, αρ. 8. Προβλ. Πιομπῖνος, σ. 74. *PLP*, αρ. 4026. Παρόμοια έκφραση απαντά σε επιγραφές ναών που έχουν τοιχογραφηθεί από τον γνωστό ζωγράφο των μέσων του 16ου αιώνα Ονούφριο και τους μαθητές του, Γ. Γκολομπίας, «Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Καστοριᾶς καὶ ὁ ζωγράφος Ὀνούφριος», *Μακεδονικά,* 23 (1983), σσ. 344-345. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ἐπιγραφικὰ σύμμεικτα ἀπὸ τὴν Ἀλβανία». *Φηγός, Τιμητικός τόμος για τον καθ. Σ. Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, σ. 394.



Εικ. 12: Νάξος, Αρχατός, Παναγία, νάρθηκας. Δέησις του ζωγράφου και ιερέα Μιχαήλ.

Παναχράντου που είναι ζωγραφισμένη στο τύμπανο: + *Ἦχῳ εὐλάλῳ προδιαγνοὺς Ἀμβακοὺμ ἀραρότως ἐκ σοῦ, Παρθένε, Λόγου την σάρκωσιν καὶ κόσμος λελύτρωται τῆς ἀρχεγόνου ἀρᾶς. Εὔχεσαι τῷ γράψαντι τὴν δέλτον ταύτην Λεοντ[ίου δια]κόνου. Ἀμήν*[22] (εικ. 11). Η έκφραση που αναφέρεται στο ζωγράφο (*τῷ γράψαντι τὴν δέλτον ταύτην*) δεν ταιριάζει σε τοιχογραφίες και φαίνεται ότι είναι δανεισμένη από σημείωμα χειρογράφου. Η κατ' εξαίρεσιν τοποθέτηση της επιγραφής αυτής σε αρκετά περίοπτο μέρος του ναού, θα πρέπει να αποδοθεί, όπως και στη Ljubostinja που αναφέρθηκε προηγουμένως, στο γεγονός ότι το κύριο βάρος της επιγραφής βρίσκεται στο περιεχόμενο του ειρμού, ο οποίος αναφέρεται στην ενσάρκωση και τη σωτηρία, ενώ η αναφορά στον ζωγράφο είναι δευτερεύουσα. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι έχει υποτεθεί, για τεχνοτροπικούς λόγους, ότι ο ίδιος ζωγράφος, ο διάκονος Λεόντιος, διακόσμησε και τον νάρθηκα της Παναγίας Ασίνου στα 1333.[23]

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η *τρίτη κατηγορία* επιγραφών που περιλαμβάνουν ονόματα ζωγράφων. Πρόκειται για τις *κτητορικές* και *αφιερωτικές* επιγραφές.

Στις περιπτώσεις αυτές γίνεται αναφορά σε ζωγράφους κατ' αρχήν όταν είναι οι ίδιοι χορηγοί του γραπτού διακόσμου του ναού ή τμήματός του, όπως συνάγεται από τα συμφραζόμενα των επιγραφών. Τέτοιο

[22] Το κείμενο αποδίδεται σε μεταγραφή κατά D.C. Winfield - C. Mango, «The Church of the Panagia tou Arakos, Lagoudera: First Preliminary Report 1968», *DOP,* 23/24 (1969/70), σσ. 377-380.

[23] *Στο ίδιο*, σσ. 378-380.



ΕΙΚ. 13α: Λακωνία, Αγόριανη, Άγιος Νικόλαος. Η αψίδα του ιερού με την επιγραφή του ζωγράφου και χορηγού Κυριάκου Φραγγόπουλου.

παράδειγμα απαντά στο πρόσωπο του ιερέα και ζωγράφου Μιχαήλ στον ναό της Παναγίας Αρχατού Νάξου (1285), όπου σημειώνεται σε επιγραφή του νάρθηκα: ....*δέ(ησις) τοῦ δού[λου] του / Θ(εο)ῦ Μιχα(ή)λ ἱερέ(ως) του ζω/γράφου*......[24] (εικ. 12). Άλλο παράδειγμα αναφέρεται σε επιγραφή που σώζεται αποσπασματικά στην αψίδα του ιερού του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας (περίπου 1300): ...*Κυριάκος ὁ Φρανκό[π]ου[λ]ος ιστόρισε τ[ήνδε ;] τ(ὴν) καμά[ρ]αν ὀλ(ει)ν χορης τ(ὸν) ....τ[έ]κνης..... της μητρος αυτο(ῦ)*...[25] (εικ. 13α-γ). Αρκετά παραδείγματα ζωγράφων που ήταν συγχρόνως και δωρητές μαρτυρούνται επίσης και σε φορητές εικόνες.[26]

---

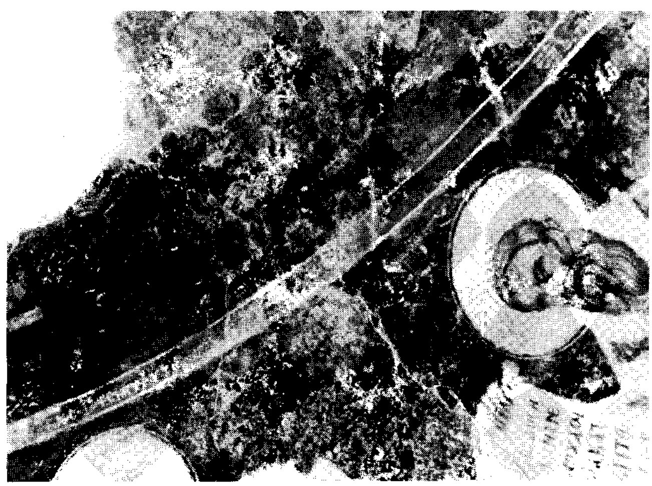
[24] Γ. Δημητροκάλλης, «Ὁ βυζαντινὸς ναὸς τῆς Εὐαγγελιστρίας εἰς Ἐπισκοπιανὰ Πάρου», *ΕΕΚΜ*, 7 (1968), σσ. 669-671, εικ. 21. Ο ίδιος, «Χρονολογημένες ἐπιγραφὲς τοῦ ΙΓ' αἰῶνα ἀπὸ τὴ Νάξο», *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Νάξου*, I, Ἀθῆναι 1972, σ. 22, εικ. 2. Ο ίδιος, «Ὁ ναὸς τῆς Παναγίας Ἀρχατοῦ Νάξου», *Α' Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*, Ἀθήνα 1981, Περιλήψεις ἀνακοινώσεων, σ. 15. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions* σ. 87, αρ. 35a, εικ. 58-59. Πρβλ. *PLP*, αρ. 19058.

[25] Philippidis-Braat, «Inscriptions du Peloponnèse», σ. 377. Μελίτα Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 14 (1987-88), σσ. 110-112, εικ. 6, 11 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σ. 82, αρ. 29, εικ. 49-50.

[26] Γ. και Μαρία Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Α', Ἀθῆναι 1956, πίν. 74-75, 136-143, 146-150, 158, Β', Ἀθῆναι 1958, σσ. 88-89, 125-128, 138-139. Doula Mouriki, «Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter», *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Beograd 1988, σσ. 329-347. Η ίδια, στο Κ. Μανάφης (γεν. επόπτης), *Σινᾶ. Οἱ θησαυροί τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, Ἀθήνα 1990, σσ. 110, 113. Η ίδια, «La présence géorgienne au Sinaï d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine», *Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και Πολιτιστικές Σχέσεις*. Συμπόσιο, Αθήνα 1991, Περιλήψεις ανακοινώσεων, σσ. 39-40.



Εικ. 13β: Λακωνία, Αγόριανη, Άγιος Νικόλαος. Η επιγραφή του ζωγράφου Κυριάκου Φραγγόπουλου στην αψίδα, αριστερό τμήμα.



Εικ. 13γ: Λακωνία, Αγόριανη, Άγιος Νικόλαος. Η επιγραφή του ζωγράφου Κυριάκου Φραγγόπουλου, δεξιό τμήμα.

Κατά δεύτερο λόγο, η έρευνα του σωζόμενου υλικού δείχνει ότι αναφορά ζωγράφων γίνεται κυρίως σε κτητορικές επιγραφές ναών της περιφέρειας, των οποίων οι χορηγοί είναι άτομα που δεν ανήκουν στα πολύ υψηλά στρώματα της κοινωνικής ιεραρχίας. Συνήθως οι χορηγοί αυτοί είναι ιερείς, μοναχοί ή ιερομόναχοι.[27] Ζωγράφοι μαρτυρούνται,

[27] *Ιερείς*: Άγιος Νικόλαος Μαύρικα στην Αίγινα (1330): Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *῾Η Παληαχώρα τῆς Αἰγίνης*, ᾿Αθῆναι 1962, σ. 166, Μ. Χατζηδάκης, *ΑΔ*, 22 (1967). Χρονικά Β΄ 1, σ. 22, πρβλ. *PLP*, αρ. 90147, 91276· Άγιος Γεώργιος στον Αλικιανό Χανίων (1429-30): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 420, αρ. 4· Άγιος Κωνσταντίνος στο Αβδού Πεδιάδας (1445), στο ίδιο, σ. 513, αρ. 14. *Μοναχοί*: Μεταμόρφωση Σωτήρα στα Μεσκλά Χανίων (1303): στο ίδιο, σ. 426, αρ. 20, ᾿Α. Κ. ᾿Ορλάνδος, «Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης», *ΑΒΜΕ*, 8 (1955-56), σσ. 166-169. Τέσσερις από τους

ακόμα, σε κτητορικές επιγραφές επαρχιακών μνημείων που αποτελούν συλλογικές χορηγίες ολόκληρων χωριών. Για παράδειγμα, στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μάζα Αποκορώνου στην Κρήτη (1325/26) αναγράφεται ότι ο ναός ανηγέρθη *διὰ σεινεργήας κὲ κόπου* πέντε επώνυμων προσώπων *κὲ παντὸς τοῦ λαοῦ (τοῦ) χορίου τῆς Μάζας ....῾Ο Κύριος γηνόσκη τά ὀνόματα αὐτον*, και ότι ζω-



ΕΙΚ. 14:
Ρόδος, Μαριτσά, Άγιος Νικόλαος. Η κτητορική επιγραφή που αναφέρει τον ζωγράφο Αλέξιο.

πέντε δωρητές που μνημονεύονται στον ναό του Αγίου Νικολάου στη Μονή Σελίνου (1315) είναι μοναχοί: Gerola, *ό.π.*, σ. 470, αρ. 53. Ακόμα, ένας δόκιμος μοναχός αναφέρεται στο Αγίασμα στην Οινούσα Σερρών (1382): Π. Σαμψάρης, «Άγνωστη βυζαντινή τοιχογραφία στην περιοχή των Σερρών», *Βυζαντινά*, 14 (1988), σσ. 406-407. *Ιερομόναχοι*: ναός Σαράντα Μαρτύρων κοντά στη Σόβεσο (Söviş) της Καππαδοκίας (1216/17): G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 1, Paris 1936, σσ. 158-160. Ωστόσο, ο M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, I, σ. 158, III, εικ. 432, αμφισβητεί την ανάγνωση του τμήματος της επιγραφής που αναφέρεται στον ζωγράφο, πρβλ. F. Hild - M. Restle, *Kappadokien* (*TIB* 2) Wien 1981, σ. 285. Στο Παληομονάστηρο (Άγιοι Σαράντα) της Λακωνίας (1304/1305), ένας από τους δωρητές εί-



Εικ. 15:
Κύπρος, Παναγία Ασίνου, νάρθηκας. Η κτητορική επιγραφή.

γραφίστηκε από τον *άμαρτωλό* Ιωάννη τον Παγωμένο.[28] Στον ναό του Αγίου Νικολάου στο χωριό Μαριτσά της Ρόδου (1434/35), ο οποίος σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή *άνηγέρθη ἐκ 6άθρων, κ(αὶ) ἠστορίθη...... διά κόπου κ(αὶ) ἐξόδου τ(ω)οῦ φιλοχρίστου λαοῦ τοῦ χορίου τοῦ Μαριτζά...* αναφέρεται ο *Αλέξιος, ἁμαρτολὸς τάχα κ(αὶ) ζουγράφος*[29] (εικ. 14).

ναι ιερομόναχος και οι άλλοι δύο απλοί μοναχοί, 6λ. σημ. 17. Ιερομόναχος δωρητής αναφέρεται ακόμα στον ναό του Σωτήρα της Σκλαβοπούλας Σελίνου (14ος/15ος αι.): Gerola, *ό.π.*, IV, σ. 432, αρ. 3. Τέλος, στο κλίτος του Αγίου Φανουρίου της μονής Βαλσαμονέρου (1426-1431) χορηγός ήταν ένα σημαίνον πρόσωπο, ο ιερομόναχος και ηγούμενος της μονής Ιωνάς Παλαμάς, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στην οποία μνημονεύεται και ο ζωγράφος: *στο ίδιο*, σ. 539, αρ. 1. Για την ορθή ανάγνωση του ονόματος του ζωγράφου (Εἰρηνικὸς Κωνσταντῖνος) 6λ. M. Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα*, 9 (1972), σ. 205, αρ. 57.

28 Gerola, *Mon. Veneti*, σσ. 429-430, αρ. 5.

29 Η. Κόλλιας, «Τοιχογραφίαι τῆς Ἱπποτοκρατίας (1309-1522) εἰς Ρόδον», *ΑΑΑ*, 6 (1973), σσ. 270-271. Ο ίδιος, *ΙστΕΕ*, τ. 9, Ἀθήνα 1979, σ. 301. Ο ίδιος, *Δύο ροδιακά*

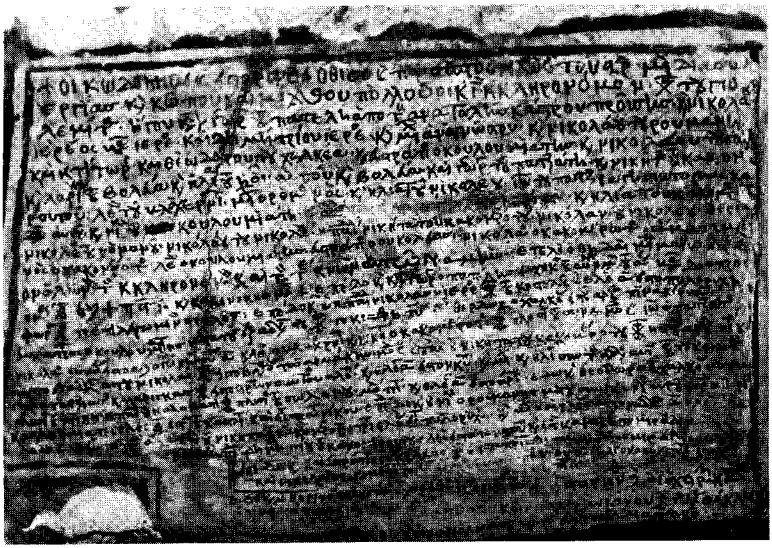


ΕΙΚ. 16:
Μάνη, Κηπούλα, Άγιοι Ανάργυροι. Η κτητορική επιγραφή που μνημονεύει τον ζωγράφο Νικόλαο και τον αδελφό και βοηθό του Θεόδωρο.

Ζωγράφοι μαρτυρούνται επίσης σε κτητορικές επιγραφές επαρχιακών μνημείων που αποτελούν συλλογικές χορηγίες πολλών μελών μιας αγροτικής κοινότητας. Παραδείγματα υπάρχουν πολλά στην Κρήτη τα οποία χρονολογούνται από τον 14ο και από το πρώτο μισό του 15ου αι.[30] Στην Κύπρο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο νάρθηκας

ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας, Αθήνα 1986 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), σ. 247. Χ. Κουτελάκης, «Κτητορικὲς ἐπιγραφὲς ἐκκλησιῶν Ρόδου», *ΔωδΧρον,* 3 (1974), σ. 50, αρ. 3. Eleni Papavassiliou - Th. Archontopoulos, «Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes à travers des fouilles dans la ville médiévale», *CorsiRav*, 38 (1991), σ. 328, σημ. 96.

[30] Άγιος Γεώργιος στους Κομητάδες Σφακίων (1313/14): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 472, αρ. 2· Κοίμηση στον Αλίκαμπο Αποκορώνου (1315/16): *στο ίδιο*, σ. 430, αρ. 6· Άγιος Γεώργιος στους Ανύδρους Σελίνου (1323): *στο ίδιο*, σ. 443, αρ. 15· Αρχάγγελος Μιχαήλ στα Καβαλαριανά Καντάνου Σελίνου (1327/28): *στο ίδιο*, σ. 453, αρ. 28· Παναγία στο Κακοδίκι Σελίνου (1331/32): *στο ίδιο*, σσ. 462-463, αρ. 4· Παναγία Σκαφιδιανή στο Προδρόμι Σελίνου (1347): *στο ίδιο*, σσ. 447-448, αρ. 21· Αγία Αικατερίνη (;) στα Τρωδιανά Καντάνου Σελίνου (14ος): *στο ίδιο*, σσ. 452-453, αρ. 27· Άγιος Γεώργιος στην Έμπαρο Πεδιάδας (1436/37): στο ίδιο, σ. 516, αρ. 20· Άγιος Γεώργιος στην Καλαμιού Σελίνου (1441): *στο ίδιο*, σ. 437, αρ. 9· Άγιος Ιωάννης στο



Εικ. 17: Μάνη, Πολεμίτας, Αρχάγγελος Μιχαήλ. Η κτητορική επιγραφή που αναφέρει τον ζωγράφο Γεώργιο Κωνσταντινιάνο.

της Παναγίας Ασίνου, που διακοσμήθηκε το 1332/33 με πρωτοβουλία ενός Θεοφίλου, του οποίου η ιδιότητα δεν σώζεται στη μισοκατεστραμμένη επιγραφή, και με τη σύμπραξη του ...*κινού λαοῦ*...[31] (εικ. 15). Ας σημειωθεί ότι αρκετές προσωπογραφίες δωρητών είναι ζωγραφισμένες ανάμεσα στις παραστάσεις του νάρθηκα. Στην κτητορική επιγραφή του νάρθηκα αναφέρεται και ο ιστοριογράφος, όμως το όνομά του δεν έχει διατηρηθεί: *'Ανιστ[ορήθη..........]ν τῆς αυτῖς μονῖς κ(αὶ) Θεοφίλου .... κ(αὶ) κινοῦ / λαοῦ .... τε.........κ(αὶ) τάχα ἡστοριογράφου ἰπὸ πόνου τ.... ἀμὴν, / ἐτο(υς) ,ςωμα / ην(δικτιῶνος) α΄.*

Αξίζει ακόμα να επισημανθούν δύο παραδείγματα συλλογικών χορηγιών από τη Μάνη που στις κτητορικές τους επιγραφές γίνεται μνεία των ζωγράφων. Το ένα βρίσκεται στον ναό των Αγίων Αναργύρων στην Κηπούλα της Μέσα Μάνης, που σύμφωνα με την επιγραφή δωρήθηκε από δώδεκα μέλη της κοινότητας, κληρικούς και λαϊκούς, το έτος 1265 και ...+ *Ετ[ελει]όθι δε ηπο χιρός καμοῦ Νηκολάου του ηστωριογράφου απο / χόρας Ρετζητζα(ς) [ἅμα] το ανταδελφο κ(αὶ) μαθ[η]του μου Θεοδόρου*...[32] (εικ. 16). Το άλλο παράδειγμα απαντά στον ναό του

Προδρόμι Σελίνου (14ος/15ος αι.): *στο ίδιο*, σ. 447, αρ. 20· Άγιος Μιχαήλ στο Κούνενι Κισσάμου (14ος/15ος αι.): *στο ίδιο*, σσ. 416-417, αρ. 13.

31 Stylianou, «Donors and Dedicatory Inscriptions» (σημ. 6), σ. 105, αρ. VI. Οι ίδιοι, *Παναγία Φορβιώτισσα 'Ασίνου*, Λευκωσία 1978, σ. 23. Πρβλ. σημ. 23.

32 Ν. Β. Δρανδάκης, «Οἱ τοιχογραφίες τῶν 'Αγίων 'Αναργύρων Κηπούλας (1265)», *ΑΕ*, 1980, σσ. 99-102, πίν. 24β. Ο ίδιος, «'Ονόματα ἁγιογράφων σὲ ναοὺς τῆς Μάνης», *ΛακΣπουδ*, 7 (1983), σ. 127. Ο ίδιος, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης* (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας ἀρ. 131), 'Αθῆναι 1995, σσ. 310-311, εικ. 3. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Peloponnèse», σσ. 312-313, πίν. XIV, 2. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 67-69, εικ. 34.

Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης και χρονολογείται το 1278. Η μακρά κτητορική επιγραφή, που αποτελείται από 28 στίχους, περιλαμβάνει τριάντα περίπου ονόματα χορηγών με τις οικογένειές τους. Οι συνεισφορές τους που καταγράφονται λεπτομερώς είναι ταπεινές και αφορούν κυρίως χωράφια μικρής έκτασης και ελιές, αναφέρονται μάλιστα ένα αλώνι και ένα μικρό περιβόλι. Η επιγραφή τελειώνει: ...+ *Εισтορηνθ(η) (δὲ) διὰ χειρ(ῶν) καμ(οῦ) / Γεωργιου τοῦ Κῶνσταντηνιάνου χωρ(ας) τ(ῆς) ῾Αγι(ας) Θέκλης...*[33] (εικ. 17).

Γίνεται επομένως φανερό, νομίζω, από τα παραπάνω παραδείγματα ότι οι ζωγράφοι αναφέρονται στις κτητορικές επιγραφές μόνο όταν δεν υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές στην κοινωνική ιεραρχία και το πολιτισμικό επίπεδο ανάμεσα σε αυτούς και τους χορηγούς. Μία κτητορική επιγραφή του έτους 1410 στον ναό του Αρχαγγέλου στον Πρινέ Σελίνου φαίνεται να ενισχύει την άποψη αυτή, καθώς ανάμεσα στην ομάδα των χορηγών, προφανώς αγροτών, η οποία αριθμεί γύρω στα είκοσι άτομα μαζί με τις οικογένειές τους, συμπεριλαμβάνεται ως συνδωρητής και ένας ζωγράφος.[34]

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι σε καμία από τις σημαντικές χορηγίες της παλαιολόγειας περιόδου στα μεγάλα κέντρα του Βυζαντίου –Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Μυστράς– δεν γίνεται μνεία των ζωγράφων στις κτητορικές επιγραφές, ενώ, αντίθετα, ο ρόλος των επιφανών χορηγών τονίζεται επανειλημμένα και με έμφαση. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Θεόδωρος Μετοχίτης δεν αναφέρει στα γραπτά του κείμενα κανέναν από τους ψηφοθέτες ή τους ζωγράφους που εργάστηκαν στη Μονή της Χώρας, ενώ εξυμνεί καλλιτέχνες της αρχαιότητας, όπως ο Φειδίας, ο Πολύγνωτας, ο Ζεύξις και ο Λύσιππος καθώς και ο Βυζαντινός ζωγράφος και ψηφοθέτης του 12ου αιώνα, Ευλάλιος.[35] Συνεπώς, η μαρτυρία των επιγραφών και των κειμένων οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στις σημαντικές χορηγίες της υστεροβυζαντινής περιόδου οι ζωγράφοι παραμένουν ανώνυμοι φανερώνοντας έτσι το κοινωνικό χάσμα ανάμεσα στους επώνυμους και σημαντικούς χορη-

---

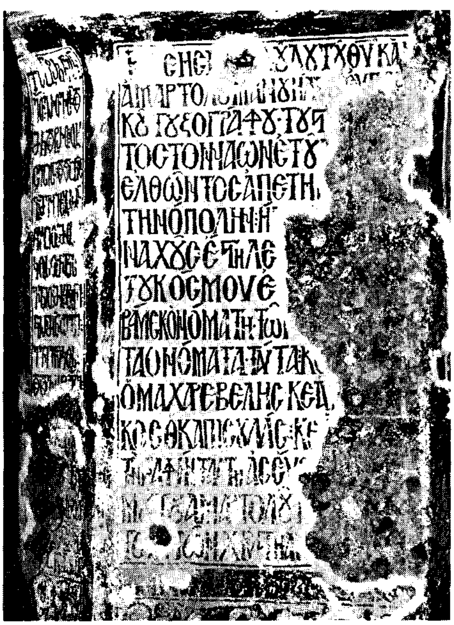
[33] Ν. Β. Δρανδάκης, «Δύο ἐπιγραφὲς ναῶν τῆς Λακωνίας: τοῦ Μιχαὴλ ᾿Αρχαγγέλου (1278) στὸν Πολεμίτα τῆς Μάνης καὶ τῆς Χρυσαφίτισσας», *ΛακΣπουδ*, 6 (1982), σσ. 44-45, εικ. 1. Ο ίδιος, «᾿Ονόματα ἁγιογράφων», σσ. 126-127. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Péloponnèse», σσ. 314-317, αρ. 57, πίν. XVI. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 71-75, εικ. 37-39. Πρβλ. Gordana Babić, «Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques», *The XVIIIth International Congress of Byzantine Studies*. Major Papers, Moscow 1991, σσ. 356-357.

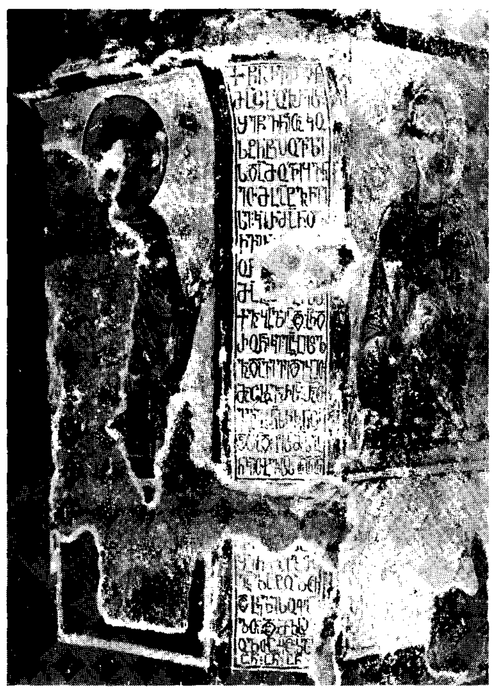
[34] Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 467, αρ. 48.

[35] M. Treu (εκδ.), *Dichtungen des Groß-Logotheten Theodoros Metochites* (Programm des Victoria - Gymnasiums zu Potsdam), Potsdam 1895, σσ. 1-54. I. Ševčenko, «Theodore Metochites, the Chora and the Intellectual Trends of His Time», στο P. Underwood (εκδ.), *The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975, σσ. 50-51.



Εικ. 18:
Βέροια, Ανάσταση Χριστού. Η κτητορική επιγραφή με την αναφορά του ζωγράφου Καλλιέργη.





Εικ. 19α και β:
Γεωργία, Calendžicha.
Η ελληνική και οι γεωργιανές επιγραφές που αναφέρουν τον Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο Μανουήλ Ευγενικό.

γούς-παραγγελιοδότες από τη μια μεριά και τους απλούς τεχνίτες από την άλλη.

Οι σπάνιες εξαιρέσεις στον κανόνα αυτό θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να ερμηνευθούν μάλλον ως επιθυμία του κτήτορα να προσδώσει πρόσθετο κύρος στη χορηγία του μέσω της ικανότητας και της φήμης του ζωγράφου. Στην κτητορική επιγραφή του ναού της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια (1315) για παράδειγμα (εικ. 18), οι μοναδικοί για τα βυζαντινά δεδομένα επαινετικοί στίχοι για τον ζωγράφο Καλλιέργη, που χαρακτηρίζεται στην επιγραφή ως *όλης Θεταλίας άριστο(ς) ζογράφος*, θα πρέπει μάλλον να αποδοθούν στην πρόθεση της συζύγου του κτήτορα, που ανέλαβε την ολοκλήρωση του ναού μετά τον θάνατο του άντρα της, να τιμήσει τη μνήμη του με ένα έργο εξαιρετικής ποιότητας, εκτελεσμένο από τον καλύτερο ζωγράφο όλης της περιοχής.[36]

Μία άλλη σπάνια περίπτωση διάκρισης του ζωγράφου αντιπροσωπεύεται στον ναό της Calendžicha στη Γεωργία, που χρονολογείται μεταξύ των ετών 1384 και 1396.[37] Τρεις επιγραφές, μία στα ελληνικά και δύο στα γεωργιανά, τοποθετημένες σε περίοπτες θέσεις του ναού (στους δυτικούς πεσσούς) αναφέρουν τον ζωγράφο Μανουήλ Ευγενικό, τον οποίο έφεραν από την Κωνσταντινούπολη δύο Γεωργιανοί μοναχοί κατά παραγγελία του άρχοντα της Μιγκρελίας Vamek I Dadiani (εικ. 19α-β). Η ελληνική επιγραφή αναφέρει: + *[Δ]έησι[ς τοῦ] δοῦλου τοῦ Θ(εο)ῦ καὶ/ ἀμαρτολου Μανουήλ του Εὐγε̣[νι]/κοῦ του ζογράφου, του στ[ορήσαν]/τος τον ναων ἐτοῦτ̣[ον καὶ]/ ἐλθῶντος ἀπε την̣ [Κωνσταν]/τηνόποληv. Ἤγ[ουν...μο]/ναχοῦς ἔστηλε [....]/ του κόσμου ἐ[νεκεν ἄρχων] /Βάμεκ ὀνόματη, τῶν̣ [δὲ μοναχῶν]/ τα ονόματα ταύτα: Κο̣[παλιᾶς]/ ὁ Μαχαρεβελης κε Ἀν̣ [δρόνι]/κος ὁ Καπισουλάς. Κε ὁ̣ [ἀναγινώσκων]/ τὴν γραφήν ταύτην ἀς ἔυξ[ηταί]/ μου του ἁμαρτολοῦ κ̣[αὶ πάν]/των τῶν χρυστηαν̣[ῶν, ἀμήν+]*. Ἀνάλογου περιεχομένου είναι και οι επιγραφές που έχουν συνταχθεί στα γεωργιανά. Γίνεται επομένως φανερό ότι ο φιλόδοξος πρίγκιπας της Μιγκρελίας ήταν προφα-

[36] Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Ἀθῆναι 1973, σσ. 7-12 . Θ. Παπαζῶτος, *Ἡ Βέροια καί οἱ ναοί της (11ος-18ος αι.)*, Αθήνα 1994, σσ. 100-102, 172-174 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Ο Παπαζώτος, *ό.π.*, σ. 172, αμφισβητεί αν η Ευφροσύνη, χήρα του Ξένου Ψαλιδά, επιμελήθηκε και τον γραπτό διάκοσμο του ναού. Πιστεύει, αντίθετα, ότι μάλλον ο Ιγνάτιος Καλόθετος, δεύτερος κτήτορας της μονής από τον Φεβρουάριο του 1314, είχε τις προσβάσεις για να καλέσει τον Καλλιέργη για τη διακόσμηση του ναού. Ωστόσο ο Καλόθετος δεν αναγράφεται καθόλου στην κτητορική επιγραφή όπου αναφέρεται ότι ο μεν Ξένος Ψαλιδάς *ἐγείρει* τον ναόν, η δε Ευφροσύνη *τοῦτον ἐκπληροῖ*, δηλαδή ολοκληρώνει.

[37] Inga Lordkipanidze, «La peinture de Tsalendjkha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos», *IIe Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilisi 1977, σσ. 1-16. Η ίδια, *Rospis' v Calendžicha*, Tbilisi 1992, σ. 12 κ.ε. H. Belting, «Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie», *CahArch*, 28 (1979), σσ. 105-106, εικ. 2. Tania Velmans, «Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha», *CahArch*, 36 (1988), σσ. 137-139, εικ. 1-4. Προβλ. *PLP*, αρ. 6192.

νώς εξαιρετικά υπερήφανος που κατάφερε να καλέσει έναν φημισμένο τεχνίτη από την ίδια την πρωτεύουσα του Βυζαντίου για να διακοσμήσει τον ναό του, γεγονός που με έμφαση εξαίρει στις επιγραφές.

Μολονότι ένα μικρό μόνο ποσοστό των κτητορικών επιγραφών της ύστερης βυζαντινής περιόδου -το οποίο μόλις υπερβαίνει το 15% του συνολικού αριθμού των παραδειγμάτων που έχουν διασωθεί[38]- κάνει μνεία των ζωγράφων, είναι δυνατόν να αντληθούν μερικές ακόμα πληροφορίες από τα κείμενα των επιγραφών. Το όνομα των ζωγράφων ή ιστοριογράφων ακολουθεί την έκφραση *διὰ χειρός*, *διὰ χειρῶν* ή *ὑπὸ χειρός*. Μνεία του ζωγράφου γίνεται στο τέλος του κειμένου, σε απόσταση από το όνομα του κτήτορα, ο οποίος αποτελεί πάντα το πρωταγωνιστικό πρόσωπο της επιγραφής. Γνωρίζω μόνο μία εξαίρεση στον κανόνα αυτό από το τελευταίο τέταρτο του 15ου αι.. Πρόκειται για τον Κρητικό ζωγράφο Γεώργιο Προβατόπουλο, που αναφέρεται πριν από τους κτήτορες και στις τρεις επιγραφές από τις οποίες μας είναι γνωστός.[39]

Το όνομα του ζωγράφου συνοδεύεται κατά κανόνα από ένα επίθετο που εκφράζει ταπεινοφροσύνη και σεμνότητα, όπως *ἁμαρτωλός*,[40] *ταπεινός*,[41] *ἄτεχνος*,[42] *χωρικός*,[43] *χωρικοπρόφορος*,[44] *οἰκτρός*,[45] *τάχα καὶ ζωγράφος* ή *ἱστοριογράφος*.[46]

---

38 Το ποσοστό αυτό κυμαίνεται γύρω στο 22% για τους ναούς της Κρήτης και γύρω στο 10% για τα μνημεία που έχουν διασωθεί σε άλλες περιοχές.

39 Άγιος Γεώργιος στο Κουστογέρακο Σελίνου (1488), Άγιος Γεώργιος στα Κάτω Φλώρια Σελίνου (1497) και Άγιος Ονούφριος Καμπανού Σελίνου (τέλος 15ου/αρχές 16ου αι.), Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 470, αρ. 54, σ. 449, αρ. 23, σ. 468, αρ. 49.

40 Η έκφραση αυτή είναι πολύ συνηθισμένη και απαντά σε μεγάλο αριθμό επιγραφών, π. χ. Calendžicha (1384-96), βλ. παραπάνω, σημ. 37· Άγιος Νικόλαος στα Μαριτσά Ρόδου (1434/35): βλ. παραπάνω, σημ. 29· Άγιος Νικόλαος στη Μονή Σελίνου, Κρήτη (1315): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 470, αρ. 53· Άγιος Γεώργιος στους Ανύδρους Σελίνου (1323): *στο ίδιο*, σσ. 443-444, αρ.15· Άγιος Νικόλαος στη Μάζα Αποκορώνου (1325/26): *στο ίδιο*, σσ. 429-430, αρ. 5· Αρχάγγελος Μιχαήλ στα Καβαλαριανά Καντάνου Σελίνου (1327/28): *στο ίδιο*, σ. 453, αρ. 28· Παναγία στο Κακοδίκι Σελίνου (1331/32): *στο ίδιο*, σσ. 462-463, αρ. 41· Παναγία Σκαφιδιανή στο Προδρόμι Σελίνου (1347): *στο ίδιο*, σσ. 447-448, αρ. 21· Άγιος Ιωάννης στο Προδρόμι Σελίνου (14ος/15ος αι.): *στο ίδιο*, σ. 447, αρ. 20· Αρχάγγελος Μιχαήλ στο Κούνενι Κισσάμου (14ος/15ος αι.): *στο ίδιο*, σσ. 416-417, αρ. 13· Άγιος Γεώργιος στον Αλικιανό Χανίων (1429/30): *στο ίδιο*, σ. 420, αρ. 4· Άγιος Γεώργιος στην Καλαμιού Σελίνου (1441): *στο ίδιο*, σ. 437, αρ. 9· Άγιος Κωνσταντίνος στο Αβδού Πεδιάδας (1445): *στο ίδιο*, σ. 513, αρ. 14· Άγιος Γεώργιος στην Απάνω Σύμη Βιάννου (μετά το 1453): *στο ίδιο*, σ. 578, αρ. 10· Άγιος Γεώργιος στην Αγία Ειρήνη Σελίνου (1460/61): *στο ίδιο*, σσ. 464-465, αρ. 44.

41 Π.χ. στον νάρθηκα της Παναγίας Φορβιώτισσας στην Ασίνου, Κύπρος (1332/33), βλ. παραπάνω, σημ. 31.

42 Π.χ. στον Άγιο Κωνσταντίνο στο Αβδού Πεδιάδας (1445), Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 513, αρ. 14.

43 Π.χ. στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290), *στο ίδιο*, σ. 431-432, αρ. 1. Πρβλ. Λάμπρος, «Ἕλληνες ἁγιογράφοι» (βλ. σημ. 20), σσ. 277-278, αρ. 4. Ο ίδιος, «Δύο Ἕλληνες ζωγράφοι πρὸ τῆς Ἁλώσεως», *ΝΕ*, 7 (1910), σ. 488.

44 Στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Αγία Σοφία της Αχρίδας (1347-50), βλ. παραπάνω, σημ. 15. Ο G. Subotić, *Zograf*, 5 (1974), σ. 47, ερμηνεύει τη λέξη *χωρικοπρόφορος* ως "conducteur du choeur", πιστεύω, όμως, ότι μάλλον χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του «χωρικός», με την έννοια δηλαδή του ανθρώπου που μιλάει με χωριάτικη προφορά.

45 Π.χ. στο καθολικό της μονής της Ljubostinja (1403), βλ. παραπάνω, σημ. 11.

46 Π.χ. στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά Ρόδου (1434/45): βλ. παραπάνω, σημ. 29·

Οι λόγοι που ωθούν τους ζωγράφους να μνημονεύσουν το όνομά τους στις επιγραφές των ναών, κυρίως μάλιστα σε αυτές που έχουν τη μορφή επικλήσεων, δεν διαφέρουν από τις προθέσεις και τις ελπίδες που οδηγούν τους χορηγούς στη δωρεά τους. Όπως οι κτήτορες έτσι και οι ζωγράφοι επιθυμούν να εξασφαλίσουν άφεση των αμαρτιών τους κατά την ημέρα της Κρίσεως με συνεχείς προσευχές για τη σωτηρία της ψυχής τους. Οι συνηθέστερες εκφράσεις των επιγραφών που φανερώνουν την ικεσία του ζωγράφου προς τον Θεό για συγχώρηση είναι: *ὁ Θεὸς συγχωρέσοι τον* ή *συγχώρησον αὐτῷ ἐν ἡμέρᾳ κρίσεως*.[47] Παράλληλα συχνά απευθύνονται οι ζωγράφοι προς τον ιερέα του ναού ή τους πιστούς παρακαλώντας για προσευχές με εκφράσεις όπως *μνήσθητι, θύτα, τοῦ ζωγράφου*[48] ή *καὶ οἱ ἀναγιγνώσκοντες εὔχεσθε διὰ τὸν Κύριον*[49] ή *καὶ ὁ ἀναγιγνώσκων τὴν γραφὴν ταύτην ἄς εὔξηταί μου τοῦ ἁμαρτωλοῦ καὶ πάντων τῶν Χριστιανῶν*.[50]

Αξιοσημείωτες για τη θέση του ζωγράφου στην κοινωνία της Παλαιολόγειας περιόδου είναι οι επιγραφικές μαρτυρίες που αναφέρουν ότι το επάγγελμα του ζωγράφου ασκούσαν μέλη του κλήρου[51] –ιερείς , διάκονοι και αναγνώστες[52]– καθώς και μοναχοί, ιερομόναχοι και σπα-

---

Παναγία Φορβιώτισσα στην Ασίνου (1332/33): βλ. παραπάνω σημ. 31· Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά Καντάνου Σελίνου (1327/28): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 453, αρ. 28· Παναγία στο Κακοδίκι Σελίνου (1331/32): *στο ίδιο*, σσ. 462-463, αρ. 41. Για ανάλογες εκφράσεις ταπεινοφροσύνης που χαρακτηρίζουν γραφείς βλ. C. Wendel, «Die ταπεινότης des griechischen Schreibermönches», *BZ,* 43 (1950), σσ. 259-266.

47 Ναός Μεταμορφώσεως στα Μεσκλά Χανίων (1303), Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 426, αρ. 20. Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, «Δύο βυζαντινά μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης», *ΑΒΜΕ*, 8 (1955-56), σσ. 166-169. Παληομονάστηρο Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονα, βλ. παραπάνω, σημ. 17.

48 Βλ. παραπάνω, σημ. 20 και 21.

49 Π.χ. ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα, Μέσα Μάνη (1278): βλ. παραπάνω σημ. 33· Ναός Μεταμορφώσεως στα Μεσκλά Χανίων (1303): βλ. παραπάνω σημ. 47· Αγία Αικατερίνη στα Τρωδιανά Καντάνου Σελίνου (περίπου 1330): Gerola, *Mon. Veneti,* IV, σ. 453, αρ. 27· Άγιος Κωνσταντίνος στο Αβδού Πεδιάδας (1445): *στο ίδιο*, σ. 513, αρ. 14· Άγιος Γεώργιος στην Έμπαρο Πεδιάδας (1436/37): *στο ίδιο*, σ. 516, αρ. 20.

50 Calendžicha, βλ. παραπάνω, σ. 142, σημ. 37.

51 Για κληρικούς που ασκούσαν παράλληλα ένα κοσμικό επάγγελμα, από τον 4ο έως τον 12ο αι., βλ. D. J. Constantelos, «Clerics and Secular Professions in the Byzantine Church», *Βυζαντινά,* 13/1 (1985), σσ. 373-390.

52 *Ιερείς*: π.χ. ο Μιχαήλ στον ναό της Παναγίας Αρχατού στη Νάξο (1285): βλ. παραπάνω, σημ. 24· ο Αθανάσιος στον Άγιο Στέφανο Καστοριάς (1337/38): Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, «Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας», *ΑΒΜΕ,* 4 (1938), σ. 113, εικ. 79· ο Ιωσήφ στην Αγία Αικατερίνη στα Τρωδιανά της Καντάνου Σελίνου (περίπου 1330): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 453, αρ. 27· ο Ιωάννης Μουσούρος στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Βιάννου (1401): *στο ίδιο*, σ. 575, αρ. 6· ο Γεώργιος Παρτζάλης στον Άγιο Γεώργιο στην Καλαμιού Σελίνου (1441): *στο ίδιο*, σ. 437, αρ. 20. *Διάκονοι*: π.χ. ο Λεόντιος στον ναό της Παναγίας Αράκου στα Λαγουδερά της Κύπρου (γύρω στο 1330): βλ. παραπάνω, σημ. 22· ο υποδιάκονος Ιωάννης, γιος και βοηθός του ζωγρά-

νιότερα ηγούμενοι.[53]

Μία σπάνια περίπτωση ζωγράφου που κατείχε υψηλό εκκλησιαστικό αξίωμα[54] αποτελεί ο Σέρβος ζωγράφος Ιωάννης (Jovan Zograf), που υπήρξε μητροπολίτης μιας άγνωστης έδρας, ίσως της Πελαγονίας. Ο Ιωάννης, ο οποίος μαρτυρείται σε δύο επιγραφές ως πρώτος κτήτωρ της μονής της Μεταμορφώσεως στο Zrze, κοντά στον Πρίλαπο, μαζί με τον αδελφό του, τον ιερομόναχο Μακάριο, ζωγράφισε και υπέγραψε, το 1393/94, μία εικόνα του Χριστού για το τέμπλο της μονής στο Zrze.[55] Το βασικότερο ζωραφικό έργο του είναι, ωστόσο, η διακόσμηση του ναού του Αγίου Ανδρέα στην Τρέσκα (1388/89), που ιδρύθηκε από τον Ανδρέα, δευτερότοκο γιο του βασιλιά Vukašin.[56] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ιωάννης, αν και μητροπολίτης και εξαίρετος ζωγράφος, που ξεπερνούσε κατά πολύ τους συγχρόνους του σε ταλέντο και μόρφωση, δεν αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του ναού, όπου εξαίρεται μόνο ο χορηγός. Το όνομά του εμφανίζεται, ακολουθώντας παλαιά παράδοση, σε μία σεμνή επίκληση γραμμένη πάνω από την κόγχη της πρόθεσης μαζί με το όνομα του βοηθού του, του μοναχού Γρηγορίου.

φου Κωνσταντίνου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Αγία Σοφία Αχρίδας (1347-50): βλ. παραπάνω, σημ. 15· ο Ιωάννης, διάκονος και χαρτοφύλαξ του μητροπολιτικού ναού της Αχρίδας, βλ. παρακάτω, σημ. 57. *Αναγνώστες*: π.χ. ο Νικόλαος στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σσ. 431-432, αρ. 1.

53 *Μοναχοί*: π.χ. ο Αέτιος στον ναό των Σαράντα Μαρτύρων κοντά στη Σόβεσο (Söviş) της Καππαδοκίας (1216-17): βλ. παραπάνω, σημ. 27· ο Γρηγόριος, βοηθός του Μητροπολίτη Ιωάννη στον ναό του Αγίου Ανδρέα στην Τρέσκα, βλ. παρακάτω, σημ. 56. *Ιερομόναχοι*: π.χ. ο Μακάριος, αδελφός του μητροπολίτη Ιωάννη, βλ. παρακάτω, σημ. 55-56· ο Ιωαννίκιος στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (1409/10): βλ. παραπάνω, σημ. 16· ο Γερμανός και ο Νικόδημος στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Καρδίτσα της Βοιωτίας, μαζί με τον Φλαμανδό Αντώνιο δε Φλάμα (1311): W. Miller, «Ἡ Φραγκικὴ ἐπιγραφὴ τῆς ἐν Βοιωτίᾳ Καρδίτσης», *ΝΕ*, 20 (1926), σ. 380. Ο Γερμανός ήταν επίσης ηγούμενος του ναού, πρβλ. *PLP* αρ. 3820, 20353.

54 Για παραδείγματα ερασιτεχνών ζωγράφων της μεσοβυζαντινής περιόδου που κατείχαν υψηλά αξιώματα –εκκλησιαστικά ή πολιτικά– βλ. N. Oikonomidès, «L'artiste - amateur à Byzance», *Artistes, artisans*, I, σσ. 45-50.

55 V. Djurić, «Radionica mitropolita Jovana Zografa», *Zograf*, 3 (1969), σσ. 18-33. Zorica Ivković, «Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze», *Zograf*, 11 (1980), σσ. 68-82. Subotić, *Ohridska slikarska škola* (σημ. 16), σσ. 43-48, 195-196, εικ. 20-23. Μετά την κατάκτηση της περιοχής από τον Σουλτάνο Βαγιαζήτ Α΄ το 1395, ο Ιωάννης και ο Μακάριος παραχώρησαν τη μονή του Zrze στον παλαιό τους δουλοπάροικο Κωνσταντίνο. Για τον μητροπολίτη και ζωγράφο Ιωάννη βλ. Jadranka Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1990 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), σσ. 49-50. Για τον Μακάριο δες παραπάνω, σημ. 11.

56 Για τις επιγραφές του Αγίου Ανδρέα βλ. Nada Nošpal-Nikuljska, «Prilog za manastirot sv. Andreja na reka Treska - na bregot na ezeroto Matka», *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, 1 (1975), σσ. 387-400. Prolović, *ό.π.*, σσ. 32-50, όπου περιλαμβάνεται η πιο πλήρης ανάγνωση και ανάλυση της επιγραφής με την προγενέστερη βιβλιογραφία.

Ένα άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα επιφανούς ζωγράφου φαίνεται ότι αποτελεί ο Ιωάννης, διάκονος της αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, ο οποίος μαρτυρείται σε δύο επιγραφές του 13ου αι.[57] Η μία επιγραφή συνοδεύει την εικόνα του Αγίου Γεωργίου από τη Στρούγγα (1266/67) και μνημονεύει ως χορηγό και ζωγράφο έναν Ιωάννη, διάκονο και ρεφερενδάριο. Στη δεύτερη επιγραφή, την κτητορική του ναού του Αγίου Νικολάου στο Manastir (1271), αναφέρεται ένας Ιωάννης, διάκονος και *ἐπὶ τῶν κρίσεων*. Τα δύο αυτά πρόσωπα έχουν ταυτιστεί με τον Ιωάννη Πεδιάσιμο, διάκονο και χαρτοφύλακα της αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, ο οποίος ήταν *ὕπατος τῶν φιλοσόφων* και γνωστός συγγραφέας στα τέλη του 13ου/αρχές του 14ου αι. Ωστόσο η υπόθεση αυτή παραμένει αναπόδεικτη αφού δεν είναι γνωστά αρκετά στοιχεία από τη ζωή του Πεδιασίμου.[58]

Οι κτητορικές επιγραφές παρέχουν ενίοτε πληροφορίες για τον τόπο καταγωγής των ζωγράφων προσφέροντας έτσι πολύτιμα στοιχεία για τις μετακινήσεις των εργαστηρίων. Σύμφωνα με την επιγραφή της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι της Αργολίδας (1244), ο ζωγράφος Ιωάννης καταγόταν *ἐκ μεγαλοπόλεως Ἀθηνῶν*.[59] Ο ίδιος ζωγράφος ανιχνεύεται, με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια, έναν χρόνο αργότερα στον ναό του Οσίου Ιωάννη Καλυβίτη στα Ψαχνά της Εύβοιας (1245).[60] Η

---

[57] Για τον ναό του Αγίου Νικολάου στο Manastir βλ. D. Koco - P. Miljković-Pepek, «La basilique de St. Nicolas au village Manastir dans la région de Moriovo», *Actes du Xe Congrès International d'Études Byzantines*, Istanbul 1955 (1957), σσ. 138-140. Οι ίδιοι, *Manastir*, Skopje 1958, σσ. 98-101. Για την εικόνα από τη Στρούγγα V.J. Djurić, *Icônes de Jougoslavie*, Beograd 1961, σσ. 18-19, 84, αρ. 3, πίν. III. P. Miljković-Pepek, «L' icône de Saint Georges de Struga. Oeuvre du peintre Jean», *CahArch*, 19 (1969), σσ. 213-221. K. Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, Skopje 1969, σσ. XIV, XLII, πίν. 10, 12. Gordana Babić, *Icônes*, Paris 1980, αρ. 9. Για τις επιγραφές F. Barišić, «Dva grcka natpisa iz Manastira i Struge», *ZVI*, 8/2 (1964), Mélanges G. Ostrogorsky, II, σσ. 13-31. Πρβλ. Djurić, *Fresken*, σσ. 20-21, 239-240, σημ. 12. Ο ίδιος, «La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles», *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes 1976 (1979), σ. 231. G. Babić, «Peintures murales byzantines» (βλ. σημ. 33), σσ. 357, 376. Πρβλ. *PLP* αρ. 8732.

[58] Για τον Ιωάννη Πεδιάσιμο βλ. τελευταία C. N. Constantinides, *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries* (1204-ca. 1310) (Texts and Studies of the History of Cyprus, XI) Nicosia 1982, σσ. 117-124.

[59] Γ. Σωτηρίου, «Ἡ Ἁγία Τριὰς Κρανιδίου», *ΕΕΒΣ*, 3 (1926), σσ. 193-194, εικ. 3, 4. Sophia Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244) (Miscellanea Byzantina Monacensia 20), München 1975, σσ. 2-4, εικ. 1, πίν. 1. Η ίδια, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 64-65, αρ. 16, εικ. 28. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Péloponnèse», σσ. 311-312, αρ. 54, πίν. XIV, 1. Djurić-Tsitouridou, *Namentragende Inschriften* (σημ. 18), σσ. 67-68, αρ. 68.

[60] Για την επιγραφή του ναού Ἀ. Σ. Ἰωάννου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας*, Ι, Ἀθῆναι 1959, σ. XVII, πίν. 6. Ἰ. Λιάπης, «Ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Καλυβίτου παρὰ τὰ Ψαχνὰ Εὐβοίας», *ΑΕΜ*, 15 (1969), σ. 104, εικ. 13. Ο ίδιος, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθῆναι 1971, σ. 28, πίν. 96. J. Koder, *Negroponte*, (VTIB 1) Wien 1973, σσ. 146, 164, αρ. 1, εικ. 70. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*,

Ρεκίτζα, που βρίσκεται στα όρια Μεσσηνίας και Αρκαδίας, ήταν σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή ο τόπος καταγωγής των αδελφών Νικολάου και Θεοδώρου, στους οποίους οφείλεται ο ζωγραφικός διάκοσμος των Αγίων Αναργύρων στην Κηπούλα της Μέσα Μάνης (1265).[61] Ο Γεώργιος Κωνσταντινιάνος, ο οποίος ζωγράφισε τον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης το 1278, και κατά πάσα πιθανότητα την Παναγία στου Κοράκη στη γειτονική Μίνα, καταγόταν από *χώρας τῆς Ἁγίας Θέκλης*, κώμη που δεν έχει ώς τώρα ταυτιστεί.[62] Από την Κωνσταντινούπολη προερχόταν ο Μανουήλ Ευγενικός, ο περίφημος ζωγράφος της Calendžicha, όπως αναφέρεται στις επιγραφές του ναού.[63]

Με βάση τις επιγραφές των ναών που μνημονεύουν ονόματα ζωγράφων και χρονολογικές ενδείξεις, είμαστε σήμερα σε θέση να παρακολουθήσουμε διαχρονικά την εξέλιξη ορισμένων ζωγράφων, όπως του Μιχαήλ Αστραπά και του Ευτυχίου[64] από το 1294/95 (Περίβλεπτος Αχρίδας) έως το 1317/18 (Staro Nagoričino) ή του Ιωάννη Παγωμένου[65] από το 1313/14 (Άγιος Γεώργιος στους Κομητάδες Σφακίων) ώς το 1331/32 (Παναγία στο Κακοδίκι Σελίνου).

Οι επιγραφές των ναών παρέχουν ελάχιστες πληροφορίες για την οργάνωση των εργαστηρίων.[66] Ωστόσο, από τις αναφορές του βαθμού

σσ. 311-315. Η ίδια, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 83-84, αρ. 31, εικ. 52. Melita Emmanuel, «Die Fresken der Kirche des Hosios Ioannes Kalybites auf Euboia», *ByzSlav*, 52 (1991), σ. 137. Για την τεχνοτροπική συγγένεια των τοιχογραφιών της Αγίας Τριάδας Κρανιδίου και του Οσίου Ιωάννη Καλυβίτη στα Ψαχνά βλ. Μαρία Σωτηρίου, «Ἡ πρώιμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 4 (1964-65), σ. 261. M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle». *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani* 1966, Beograd 1967, σσ. 67-68. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, σσ. 4, 310-313. Emmanuel, *ό.π.*, σ. 142.

61 Βλ. παραπάνω, σημ. 32.

62 Βλ. παραπάνω, σημ. 33. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης (1278)», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 451-474.

63 Βλ. παραπάνω, σημ. 37.

64 Βλ. παραπάνω, σημ. 1.

65 Gerola, *Mon. Veneti*, II, σσ. 308, 334, IV, σ. 429, αρ. 5, σ. 430, αρ. 6, σ. 443, αρ. 15, σ. 453, αρ. 28, σσ. 462-463, αρ. 41, σ. 470, αρ. 53, σ. 472, αρ. 2. Κ. Καλοκύρης, «Ἰωάννης Παγωμένος, ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ ιδ' αἰ.», *ΚρητΧρον*, 12 (1958), σσ. 347-367. Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σ. 203, αρ. 5. Για τον Ιωάννη Παγωμένο βλ. τελευταία Alexandra Sucrow, *Die Wandmalereien des Iōannēs Pagōmenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta*, Bonn 1994 (διδακτορική διατριβή). Στον ναό της Παναγίας Σκαφιδιανής, κοντά στο Προδρόμι (1347), το όνομα του ζωγράφου θα πρέπει μάλλον να διαβαστεί Ιωακείμ παρά Ιωάννης (Παγωμένος), Gerola, *ό.π.*, IV, σσ. 447-448, αρ. 21. Καλοκύρης, *ό.π.*, σ. 347. Κ. Λασσιθιωτάκης, «Ἅγιος Γεώργιος Ἀνυδριώτης», *ΚρητΧρον*, 13 (1959), σ. 143. Για ανάλογο παράδειγμα στον τομέα της μικρογραφίας βλ. Nelson, *Theodore Hagiopetrites* (σημ. 1), σ. 38 κ.ε. Η εξέλιξη του Θεόδωρου Αγιοπετρίτη παρακολουθείται για τρεις δεκαετίες (1277/78-1307/08).

66 Για την οργάνωση των εργαστηρίων των βυζαντινών τεχνιτών βλ. A. Kazhdan - G.

συγγένειας των συνεργαζόμενων ζωγράφων –αδελφοί, πατέρας και γιος, θείος και ανεψιός – διαφαίνεται οργάνωση σε οικογενειακό επίπεδο και διαδοχή της τέχνης μέσα στην οικογένεια. Για παράδειγμα, οι ζωγράφοι Νικόλαος και Θεόδωρος που αναφέρονται στην κτητορική επιγραφή των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας στη Μέσα Μάνη (1265) ήταν αδέλφια, όπως και οι ιερομόναχοι Γερμανός και Νικόδημος που ζωγράφισαν τον Άγιο Γεώργιο Καρδίτσας στη Βοιωτία το 1311.[67] Ο Γεώργιος Καλλιέργης αναφέρει *τοὺς καλοὺς καὶ κοσμίους αὐταδέλφους* του στην επιγραφή του Χριστού της Βέροιας (1315).[68] Αδέλφια, σύμφωνα με τη μαρτυρία των επιγραφών της Μονής στο Zrze, ήταν και ο μητροπολίτης Ιωάννης και ο ιερομόναχος Μακάριος.[69] Με τον γιο του Ιωάννη συνεργάστηκε ο Κωνσταντίνος στην τοιχογράφηση του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Αγία Σοφία Αχρίδας (1347-50).[70] Ο Θεόδωρος Δανιήλ και ο ανιψιός του Μιχαήλ Βενέρης δούλεψαν μαζί για τη διακόσμηση του ναού της Μεταμορφώσεως στα Μεσκλά Χανίων (1303).[71] Στην ίδια οικογένεια ανήκαν ο Μανουήλ και ο Ιωάννης Φωκάς, ζωγράφοι που μαρτυρούνται στις επιγραφές τριών ναών της Κρήτης από το 1436/37 έως λίγο μετά το 1453.[72]

Είναι ακόμα χαρακτηριστικό ότι ο Άγγελος Ακοτάντος άφηνε με τη διαθήκη του (1436) τα σύνεργα της τέχνης του –μεταξύ των οποίων τα

Constable, *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington D.C. 1982, σ. 49. Nelson, *ό.π.*, σ. 120 κ.ε.

67 Βλ. παραπάνω, σημ. 32 και 53.

68 Βλ. παραπάνω, σημ. 36.

69 Βλ. παραπάνω, σημ. 55.

70 Βλ. παραπάνω, σημ. 15.

71 Βλ. παραπάνω, σημ. 47. Για τους ζωγράφους Βενέρη βλ. Σ. Ν. Μαδεράκης, «Οἱ κρητικοὶ ἁγιογράφοι Θεόδωρος-Δανιὴλ Βενέρης καὶ Μιχαὴλ Βενέρης», *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, (Ἡράκλειον 1976), Β', Ἀθῆναι 1981, σσ. 155-179. Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σ. 203, αρ. 1-2. Πρβλ. *PLP* αρ. 2601, 5151.

72 Στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445) αναφέρονται οι δύο ζωγράφοι Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς, Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 513, αρ. 14, στον Άγιο Γεώργιο Άνω Σύμης Βιάννου (μετά το 1453) η κτητορική επιγραφή μνημονεύει μόνο τον Μανουήλ Φωκά, *στο ίδιο*, σ. 578, αρ. 10, Ε. Μπορμπουδάκης, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ἀπάνω Σύμης Βιάννου», *Πεπραγμένα τοῦ Γ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Ρέθυμνον 1971, Β', Ἀθῆναι 1974, σσ. 225-226. Ένας τρίτος ζωγράφος, ο Σταμάθης, διαβάστηκε από τον Gerola, *στο ίδιο*, σ. 516, αρ. 20, στην επιγραφή του Αγίου Γεωργίου Εμπάρου (1435/36), στην οποία αναφέρεται πάλι ο Μανουήλ Φωκάς. Ο Κ. Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης*, Ἀθῆναι 1975, σ. 50, διόρθωσε την ανάγνωση *ἐμοῦ Σταμάθη* του Gerola με το επίθετο *τ[οῦ] ἀμαθῆ*. Τη διόρθωση δέχονται ο Μπορμπουδάκης, *ό.π.*, σ. 226, σημ. 23, και η Thalia Gouma-Peterson, «Manuel and John Phokas and Artistic Personality in Late Byzantine Painting», *Gesta* 22 (1983), σσ. 160-163, σημ. 7, στη σελ. 170. Είναι πάντως ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 206, αρ. 69-71, βρίσκει σε νοταριακά έγγραφα του Χάνδακα που χρονολογούνται μεταξύ 1436 και 1454 τρεις ζωγράφους με το επίθετο Φωκάς: τον Μανουήλ, τον Σταμάτη, γιο του Μανουήλ, και τον Ιωάννη, γιο του Σταμάτη.

τεσενιάσματα τουτέστιν τα σκιάσματά του– στο αγέννητο ακόμα παιδί του, με την προϋπόθεση ότι θα γεννιόταν αγόρι και ότι θα γινόταν ζωγράφος. Αλλιώτικα τα σύνεργά του θα τα κληρονομούσε ο αδελφός του Ιωάννης, που ήταν επίσης ζωγράφος.[73]

Η τέχνη της τοιχογραφίας ήταν κατά αποκλειστικότητα αντρική δουλειά. Σε καμία επιγραφή ναού δεν αναφέρεται γυναικείο όνομα, γεγονός εύλογο για τις κοινωνικές αντιλήψεις του Μεσαίωνα. Οι ελάχιστες μνείες γυναικών - ζωγράφων στις βυζαντινές πηγές αναφέρονται αποκλειστικά στη ζωγραφική των εικόνων και πιθανόν στην εικονογράφηση χειρογράφων, εργασίες δηλαδή που διεκπεραιώνονταν στο σπίτι ή στο εργαστήριο και δεν απαιτούσαν μετακινήσεις. Το γνωστότερο παράδειγμα γυναίκας αντιγραφέα κωδίκων, ίσως και μικρογράφου, στην υστεροβυζαντινή περίοδο είναι η Ειρήνη, που υπήρξε κόρη και βοηθός του Θεσσαλονικέα γραφέα και μικρογράφου Θεόδωρου Αγιοπετρίτη, στα τέλη του 13ου αι.[74] Ακόμα παραδίδεται μία Μαρία, ζωγράφος εικόνων στη Γεωργία στο μεταίχμιο του 14ου προς τον 15ο αι.[75]

Ελάχιστες είναι οι πληροφορίες ή μάλλον οι ενδείξεις που παρέχουν οι επιγραφές των ναών σχετικά με τη μαθητεία των ζωγράφων.[76] Σε πολύ λίγα παραδείγματα αναφέρεται ο κύριος ζωγράφος με τον μαθητή του, όπως στους Αγίους Αναργύρους της Κηπούλας στη Μάνη (1265): *...Ετ[ελει]όθι δε ηπο χιρός καμοῦ Νηκολάου του ηστωριογράφου ..... [ἅμα] το αυταδελφο κ(αὶ) μαθ[η]του μου Θεοδόρου.*[77] Σε άλλες περιπτώσεις ο μαθητής αναφέρει το όνομα του δασκάλου του, ασφαλώς από περηφάνια και για να τον τιμήσει. Για παράδειγμα, στον ναό της Παναγίας στο Globoko της Πρέσπας (τέλος του 14ου αι.) ο ζωγράφος υπογράφει *Αλέξιος, ο μαθητής του Ιωάννη του ζωγράφου.*[78] Στο Ubisi της Γεωργίας (β΄ μισό 14ου αι.), στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου που κοσμεί την αψίδα του ναού του Αγίου Γεωργίου, είναι γραμμένη στα γεωργιανά η επιγραφή: *Στο όνομα του Κυρίου, η μονή αυτή ιστοριογρα-*

---

73 Μ. Ἰ. Μανούσακας, «Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου Κρητικοῦ ζωγράφου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 2 (1960-61), σσ. 139-151, κυρίως σσ. 147, 22-24. Για τον Άγγελο Ακοτάντο βλ. Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ὁ ζωγράφος Ἄγγελος Ἀκοτάντος: τὸ ἔργο καὶ ἡ διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), σσ. 290-298. Πρβλ. *PLP* αρ. 13318.

74 Nelson, *Theodore Hagiopetrites* (σημ. 1), σσ. 122-123. Για παράδειγμα γυναίκας ζωγράφου στην παλαιοχριστιανική περίοδο βλ. Παναγιώτα Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες καλλιτεχνών και τεχνιτών σε κείμενα της παλαιοχριστιανικής περιόδου», *Αφιέρωμα στον Εμμανουήλ Κριαρά*, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 306.

75 *PLP* αρ. 16894.

76 Πρβλ. Nelson, *ό.π.*, σ. 124 κ.ε.

77 Βλ. παραπάνω, σημ. 32.

78 Djurić, *Fresken* (βλ. σημ. 2), σσ. 131-132. D. Nagorni, «Die Entstehung der Wandmalerei und Identifizierung ihres Malers nach der Fresko-Inschrift in der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv (Golf von Kotor)», *Zograf*, 9 (1978), σ. 47, σημ. 39.

φήθηκε από το χέρι του Γερασίμου, του μαθητή του ταπεινού Δαμιανού.[79]

Πολύ πλουσιότερες και ακριβέστερες πληροφορίες για τις συνθήκες μαθητείας των ζωγράφων παρέχουν τα συμβολαιογραφικά έγγραφα του 14ου και 15ου αι. που προέρχονται από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη και τη Δαλματία.[80] Η μαθητεία διαρκούσε από ένα έως δέκα χρόνια. Ο μαθητευόμενος είχε την υποχρέωση, σύμφωνα με τα συμβόλαια, να υπηρετεί τον κύριο και δάσκαλό του μέρα και νύχτα, πιστά και χωρίς δόλο (*bona fide, sine fraude et malo ingenio*). Ο δάσκαλος με τη σειρά του ήταν υποχρεωμένος να του διδάξει καλά την τέχνη και να του προμηθεύει στέγη, τροφή, ενδύματα και υπόδηση. Σε ένα συμβόλαιο του Ανδρέα Παβία (1499) ο ζωγράφος ανέλαβε να διδάξει έναν νεαρό Βενετό όχι μόνο την τέχνη του αλλά και τα ελληνικά γράμματα (*le letre greche*).[81]

Οι επιγραφές των ναών παρέχουν ελάχιστες πληροφορίες για το κόστος της τοιχογράφησης ενός ναού ή για την αμοιβή των ζωγράφων. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στην Κηπούλα της Μάνης, οι κτήτορες της εκκλησίας των Αγίων Αναργύρων πρόσφεραν το έτος 1265 για την ανέγερση και διακόσμηση του ναού, ο οποίος διατηρείται ώς σήμερα καί έχει διαστάσεις 4 x 2,40 μ. περίπου, δεκατεσσεράμισι χρυσά νομίσματα.[82] Δεν είμαστε, ωστόσο, σε θέση να γνωρίζουμε ποιο ποσοστό από το ποσό αυτό εκπροσωπεί την αμοιβή των ζωγράφων. Είναι επίσης πιθανό οι ζωγράφοι να αμείφθηκαν σε είδος χωρίς αυτό να αναφέρεται στην επιγραφή. Το 1368/69 το κόστος για τη διακόσμηση ενός προσκτίσματος που προστέθηκε στο δυτικό τμήμα της μονής του

---

[79] Για τη μετάφραση αυτή βλ. V. Beridze, «Kimeni chudožnika v Ubisi», *Literaturuli Sakartvelo*, Tbilisi 12. 05. 1978. Αντίθετα, ο S. Amiranašvili, *Gruzinskij chudoznik Damiane*, Tbilisi 1974, σσ. 31-32, μεταφράζει: «Στο όνομα του Κυρίου ο φτωχός αμαρτωλός Δαμιανός, μαθητής του Γερασίμου, διακόσμησε τη μονή αυτή με άγιες εικόνες». Ωστόσο, δεν έχει ακόμα διευκρινιστεί εάν ο Δαμιανός που μνημονεύεται στην επιγραφή, κατά την ορθή ανάγνωση, ως δάσκαλος του Γερασίμου είχε την ιδιότητα του ζωγράφου ή εάν –πιθανότερα– ήταν μία σημαίνουσα εκκλησιαστική ή πνευματική προσωπικότητα.

[80] M. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα Β' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Χανιά 1966, Γ', Ἀθῆναι 1968, σσ. 29-46. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σσ. 202-235. J. Tadić, *Gradja o slikarskoj školi u Dubrovniku XII -XVIv.* (Monumenta res pictorias ragusinas illustrantia, a XIII ad XVI saeculum) I, 1284-1499, Beograd 1952, σσ. 16, 22, 25. Mirković, «Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien» (σημ. 14), σ. 316 κ.ε. B. Krekić, *Dubrovnik (Raguse) et le Levant au Moyen Age* (Documents et Recherches, sous la direction de P. Lemerle, V), Paris - La Haye 1961, σ. 128, Régestes, αρ. 268, 270, 326, 373, 377, 384.

[81] Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σ. 222, αρ. 21.

[82] Βλ. παραπάνω, σημ. 32. Για συγκρίσεις με τιμές εικόνων και άλλων αντικειμένων δες N. Oikonomides, «The Holy Icon as an Asset», *DOP*, 45 (1991), σ. 38.

Zrze ανήλθε, σύμφωνα με την επιγραφή, σε τριάντα υπέρπυρα.[83] Δεν διευκρινίζεται όμως πόσο κόστισαν τα υλικά και πόσο πήραν οι ζωγράφοι. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία γραπτή επιγραφή στον εξωνάρθηκα του ναού της Παναγίας Ljeviška στο Prizren (Πρισδρίανα), που ιδρύθηκε από τον κράλη Milutin το 1306/1307. Η επιγραφή αναφέρει, με την ευκαιρία του καθορισμού ελεημοσύνης στους φτωχούς και ξένους στην είσοδο του ναού, ότι οι πρωτομάστορες του ναού, ο οικοδόμος Νικόλαος και ο ζωγράφος Αστραπάς, έλαβαν την αμοιβή τους σε είδος (αλεύρι, αλάτι κ.λπ.).[84]

Αντίθετα, πλούσιες και λεπτομερειακές είναι οι πληροφορίες που αντλούμε από τα έγγραφα για τους όρους συμφωνίας μεταξύ παραγγελιοδότη και ζωγράφου στην Κρήτη του 14ου και 15ου αι.[85] Καθορίζονται επακριβώς η ποιότητα των χρωμάτων που παρέχει ο ζωγράφος, τα έξοδα που αναλαμβάνει ο παραγγελιοδότης –π.χ. διατροφή και μετακίνηση των συνεργείων– η ημερομηνία έναρξης και οι προθεσμίες λήξης του έργου καθώς και οι ρήτρες σε περίπτωση που ο ζωγράφος δεν είναι σε θέση να παραδώσει ολοκληρωμένο το έργο στη συμφωνημένη προθεσμία. Συμφωνείται επίσης ο τρόπος πληρωμής του ζωγράφου – προπληρωμή, ενδιάμεση καταβολή χρημάτων και εξόφληση. Η αμοιβή του ζωγράφου κατά τον 14ο και 15ο αι. κυμαίνεται στα έγγραφα από δώδεκα έως εκατό υπέρπυρα ανάλογα με την ποσότητα και την ποιότητα της δουλειάς.[86]

Οι ζωγράφοι που διακοσμούσαν τους ναούς εργάζονταν κατά τη διάρκεια της μακράς καλοκαιρινής περιόδου. Σύμφωνα με τη μαρτυρία των επιγραφών η τοιχογράφηση των ναών ολοκληρωνόταν τις περισσότερες φορές μεταξύ Μαΐου και Οκτωβρίου. Υπάρχουν ωστόσο μερικές αναφορές σε χειμερινούς μήνες στις ζεστές νότιες περιοχές, όπως

83 Subotić, *Ohridska slikarska škola* (σημ. 16), σσ. 43-48, 195-196. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas* (σημ. 55), σ. 47. Djurić, *Fresken*, σ. 127.

84 Radojčić, *Majstori*, σ. 19, σημ. 6, εικ. 12. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 28-29. D. Panić, «O natpisu sa imenima protomajstora u eksonarteksu Bogorodice Ljeviške», *Zograf*, 1 (1966), σσ. 21-23. D. Panić - G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, σσ. 22-27. Br. Žirković, *Bogorodica Ljeviška. Les dessins des fresques* (Les monuments de la peinture serbe médiévale 9), Beograd 1991, σ. 73. Μία επιγραφή, μάλλον μεταβυζαντινή, στον ναό του Προφήτη Ηλία στα Αβδουλιανά στο Κακοδίκι Σελίνου της Κρήτης αναφέρει ...*ἐξοδεύθη εἰς τὴν οἰκοδομῆν της ἑβδομῆντα κιλὰ ἄλας*, Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 460, αρ. 37.

85 Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σσ. 226-232. Για την οργάνωση των εργαστηρίων των ζωγράφων στην Κρήτη κατά το 15ο και 16ο αιώνα βλ. Maria Constantoudaki-Kitromilides, *Icons, the Public, and Taste in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, M.A. Report, Courtauld Institute of Art, University of London 1986, σσ. 14-19 (τυπώνεται).

86 Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 228, αρ. 28 (1371), σ. 227, αρ. 26 (1331), σ. 230, αρ. 31 (1421), σ. 229, αρ. 30 (1399), σ. 226.

στην Πελοπόννησο, την Κρήτη, τη Ρόδο και την Κύπρο.[87] Ενίοτε οι κτητορικές επιγραφές αναφέρουν όχι μόνο την ημερομηνία αλλά και την ημέρα και ακόμα και την ώρα της ολοκλήρωσης του έργου.[88] Τέλος, σύμφωνα με επιγραφικές μαρτυρίες σε ναούς της Σερβίας, έχει εκτιμηθεί ότι οι τοιχογράφοι ήταν σε θέση να καλύπτουν έξι έως εννέα μ^2 την ημέρα, εκτίμηση που φαίνεται κάπως υπερβολική.[89]

Πολλοί ζωγράφοι φαίνεται ότι δούλευαν σε περισσότερες τεχνικές. Τοιχογραφίες και εικόνες ζωγράφιζαν ο μητροπολίτης Ιωάννης και ο αδελφός του Μακάριος, και κατά πάσα πιθανότητα ο Μιχαήλ Αστραπάς και ο Ευτύχιος, ο Καλλιέργης και άλλοι.[90] Μερικοί ήταν συγχρόνως και μικρογράφοι χειρογράφων, όπως ο Θεοφάνης ο Έλληνας και ο ζωγράφος του Kalenić, Ραδοσλάβος.[91] Συμβολαιογραφικά έγγραφα που έχουν εκδοθεί στον Χάνδακα και τη Βενετία αναφέρουν το Νικόλαο Φιλανθρωπηνό (τέλη 14ου-αρχές 15ου αι.), ο οποίος ήταν συγχρόνως ζωγράφος εικόνων και ψηφοθέτης.[92]

Συμπερασματικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι επιγραφικές μαρτυρίες και οι πληροφορίες των εγγράφων της ύστερης μεσαιωνικής περιόδου φανερώνουν, γενικά, τη χαμηλή κοινωνική θέση των ζωγράφων, ιδιαίτερα στις επαρχίες. Ο ζωγράφος είναι ένας απλός τεχνίτης και η κοινωνική του θέση δεν φαίνεται να έχει αλλάξει από την εποχή του Επαρχικού Βιβλίου, στο οποίο οι ζωγράφοι κατατάσσονται μεταξύ των εργατών των οικοδομικών κατασκευών, δηλαδή των *εργολάβων*

---

[87] Ν. Β. Δρανδάκης, *Ἡ ἱστορικὴ Μονὴ τῆς Κλεισούρας ἢ Παληομονάστηρο Βρονταμᾶ Λακωνίας*, Ἀθῆναι 1958, σσ. 7-8, εικ. 7 (Ιανουάριος 1201). Ο ίδιος, «Το Παλιομονάστηρο του Βρανταμά», *ΑΔ*, 43(1988), Μελέτες, σ. 173, πίν. 81γ, πρβλ. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Peloponnèse», σσ. 310-311, αρ. 53, πίν. XIII, 2, Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 63-64, αρ. 15. Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 537, αρ. 5 (Ιανουάριος 1302), σ. 468, αρ. 48 (Δεκέμβριος 1410), σσ. 504-505, αρ. 11 (Δεκέμβριος 1447). Papavassiliou - Archontopoulos, «Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes» (σημ. 29), σ. 327, σημ. 92 (Δεκέμβριος 1372/73). Stylianou, «Donors and Dedicatory Inscriptions» (σημ. 6), σσ. 117-118, εικ. 13· οι ίδιοι, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, σ. 90, εικ. 40 (Ιανουάριος 1514).

[88] Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σσ. 371-372, αρ. 15 (1321), σσ. 452-453, αρ. 27, σ. 515, αρ. 17 (1321), σ. 516, αρ. 19 (14ος/15ος αι.), σ. 574, αρ. 5 (1360).

[89] R. Nikolić, «O radnom danu srednjovekovnog zografa», *Zograf*, 1 (1966), σ. 30.

[90] Βλ. παραπάνω σ. 145. Milković-Pepek, «L'évolution des maîtres» (σημ. 1), σσ. 297-303. Θ. Παπαζῶτος, «Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ "Χριστοῦ" Βεροίας», *Μακεδονικά*, 20 (1980), σσ. 167-174.

[91] V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien - München 1968, σ. 12. Mango, *The Art*, σσ. 256-258. A. Cutler - J. W. Nesbitt, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Torino 1986, σ. 311. V. Djurić, «Le peintre Radoslav et les fresques de Kalenić», *Zograf*, 2 (1967), σσ. 22-29.

[92] Mary Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongreß. Akten II/5*, Wien 1981, = *JÖB*, 32/5 (1982), σσ. 265-272.

ἤτοι λεπτουργῶν, γυψοπλαστῶν, μαρμαρίων, ἀσκοθυραρίων καὶ λοιπῶν.[93]

Ο επαρχιακός ζωγράφος της ύστερης βυζαντινής περιόδου μπορεί να είναι πάροικος, όπως αναφέρεται σε ένα έγγραφο της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους που χρονολογείται γύρω στο 1300.[94] Σύμφωνα με ένα άλλο έγγραφο της ίδιας μονής ο ιερομόναχος Ιωαννίτζης-Ιωσήφ Βάρδας έκτισε και ζωγράφισε μόνος του, πριν από το 1285, *από οἰκείου κόπου καὶ ἱδρῶτος* την ερειπωμένη Άσπρη Εκκλησία και τα κελιά της κοντά στο χωριό Σελάδας της Χαλκιδικής και συγχρόνως φύτευσε αμπελώνες και οπωροφόρα δέντρα.[95] Κατά κανόνα φαίνεται ότι ο ζωγράφος της επαρχίας δεν είναι παρά ένας απλός χωρικός, όπως αφήνει να εννοηθεί το περιεχόμενο των επιγραφών των περιφερειακών ναών, όπου αναφέρεται ως ίσος με τους χωρικούς-δωρητές των ναών.

Παρ' όλα αυτά, στα μεγάλα αστικά κέντρα του Βυζαντίου υπάρχουν ενδείξεις για κάποια άνοδο της οικονομικής και κοινωνικής θέσης των ζωγράφων, η οποία μπορεί να συνδεθεί με τις αλλαγές στη διαστρωμάτωση της υστεροβυζαντινής κοινωνίας, που βασίζεται τώρα σε νέα οικονομικά κριτήρια.[96] Περίφημοι ζωγράφοι, όπως ο Καλλιέργης, *ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος,* και οι Μιχαήλ και Ευτύχιος, ζωγράφοι της αυλής του κράλη της Σερβίας Milutin, κατάγονταν ή ζούσαν στη Θεσσαλονίκη, πόλη που ήδη από τον όψιμο 12ο αι., διέθετε μεγάλο αριθμό ζωγράφων σύμφωνα με πληροφορία του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ευσταθίου. (*ὅτι γοῦν καὶ ἡ καθ' ἡμᾶς πάμφορος πόλις αὕτη γραφέων*

---

93 *Τὸ Ἐπαρχικὸν Βιβλίον*, εισαγωγή I. Dujčev, (Var. Reprints) London 1970, σ. 60 κ.ε. J. Koder (εκδ.), *Das Eparchenbuch Leons des Weisen* (CFHB 33), Wien 1991, σσ. 138-143, § 22. Πρβ. Mango, *The Art*, σσ. 206-207. Για την οργάνωση των συντεχνιών που αναφέρονται στο Επαρχικό Βιβλίο βλ. Ἀ. Π. Χριστοφιλόπουλος, *Τὸ Ἐπαρχικὸν Βιβλίον Λέοντος τοῦ Σοφοῦ καὶ αἱ συντεχνίαι ἐν Βυζαντίῳ*, Ἀθῆναι 1935 και, τελευταία, V. Nerantzi-Varmazi, «Organization of the Guilds in Byzantine Constantinople», *ΣΤ' Συνέδριο Σπουδῶν Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης*. Ἑλληνικὲς ἀνακοινώσεις, Σόφια 1989, Ἀθῆναι 1990, σσ. 249-254.

94 P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - Denise Papachryssanthou, *Actes de Lavra*, II, (Archives de l'Athos VIII), Paris 1977, αρ. 91, σσ. 108, 122-123, πρβλ. *PLP* αρ. 20483.

95 *Στο ίδιο*, σσ. 43-45, αρ. 78, 14-15, πρβλ. *PLP* αρ. 2205.

96 N. Oikonomidès, *Hommes d'affaires grecs et latins à Constantinople (XIIIe-XVe siècles)*. (Conférence Albert-Le-Grand 1977) Montreal - Paris 1979, σ. 114 κ.ε. Για τις κοινωνικές τάξεις στη Θεσσαλονίκη κατά τον 14ο αιώνα A. Vacalopoulos, *A History of Thessaloniki*, Thessalonica 1972, σσ. 50-54. Πρβλ. M. Angold, «Archons and Dynasts: Local aristocracies and the Cities of the Later Byzantine Empire», στο M. Angold (εκδ.), *The Byzantine Aristocracy IX to XII Centuries* (BAR International Series 221), Oxford 1984, σσ. 239, 248. A. Bryer, «The Structure of the Late Byzantine Towns: Dioikismos and the Mesoi», στο A. Bryer - H. Lowry (εκδ.), *Continuity and Change in Late Byzantine and Early Ottoman Society*, Birmingham - Washington D.C. 1986, σσ. 263-279. Για τη δραστηριότητα των τεχνιτών στις υστεροβυζαντινές πόλεις Z. Pljakov, «La production artisanale dans les villes byzantino-balkaniques aux XIIIe et XIVe siècles», *Études Balkaniques*, (1986)/2, σσ. 44-60.

εὐπορεῖ).[97] Άνθρωπος με οικονομική επιφάνεια και κοινωνικό κύρος φαίνεται ότι ήταν ένας άλλος ζωγράφος της Θεσσαλονίκης, ο Μιχαήλ Προελεύσης, που αναφέρεται σε ένα έγγραφο της Μονής Χιλανδαρίου του έτους 1304 ως κτήτωρ της μονής της Θεοτόκου Κεχαριτωμένης και ως γαιοκτήμονας στον Αλμυρό, κοντά στη Θεσσαλονίκη.[98] Αξίζει ακόμα να σημειωθεί ότι η παρουσία του Καλλιέργη, το 1322, ως μάρτυρα σε ένα έγγραφο της μονής Χιλανδαρίου που αναφέρεται σε πώληση ακινήτων στη Θεσσαλονίκη μπορεί να θεωρηθεί ένδειξη κοινωνικής αποδοχής.[99] Το ίδιο συμπέρασμα μπορεί να συναχθεί και για τον ζωγράφο του Χάνδακα Αλέξιο Απόκαυκο, ο οποίος ορίστηκε το 1421 εκτελεστής της διαθήκης του γνωστού μοναχού και συγγραφέα Ιωσήφ Βρυέννιου.[100]

Στην ίδια την Κωνσταντινούπολη δεν γνωρίζουμε κανέναν από τους ζωγράφους οι οποίοι εργάστηκαν στα μεγάλα μνημεία που έχουν διατηρηθεί. Ωστόσο, ζωγράφοι που κατάγονταν από τη βασιλεύουσα ή είχαν εργαστεί εκεί έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης στις γειτονικές χώρες. Όπως ήδη αναφέρθηκε, επανειλημμένα και με ιδιαίτερη περηφάνια ο Vamek I Dadiani μνημονεύει στις επιγραφές του ναού του στην Calendžicha τον Μανουήλ Ευγενικό, για τον οποίο έστειλε ειδικά δύο μοναχούς να τον φέρουν από την Κωνσταντινούπολη. Ρωσικές πηγές αναφέρονται με ιδιαίτερο θαυμασμό στον Θεοφάνη τον Έλληνα, που γνωρίζουμε ότι προτού μεταβεί στη Ρωσία είχε εργαστεί στην περιοχή της Κωνσταντινούπολης, και τον εκτιμούν απεριόριστα όχι μόνο ως χαρισματικό ζωγράφο τοιχογραφιών, εικόνων και μικρογραφιών, αλλά και ως φιλόσοφο και σοφό άνδρα.[101]

Το κοινωνικό κύρος που είχαν αρχίσει να έχουν ορισμένοι ζωγράφοι κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο φαίνεται και από το γεγονός ότι το όνομά τους συνοδεύεται συχνά στις επιγραφές και στα έγγραφα από την προσφώνηση *κυρ* ή *κύριος*, αν και αυτό μπορεί να οφείλεται σε

---

97 Th. Tafel (ed.), *Eustathii Metropolitae Thessalonicensis Opuscula*, Franfkurt a. M. 1832 (Amsterdam 1964), σ. 98, § 2, σσ. 128-131. Η Θεσσαλονίκη ήταν, επίσης, σημαντικό κέντρο γραφέων και μικρογράφων, βλ. A. Wasserstein, «An Unpublished Treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory», *JÖBG*, 16 (1967), σ. 163, στ. 65, σσ. 171-172. Kisas, «Solunska umetnicka porodica Astrapa» (σημ. 1), σσ. 35-37. Nelson, *Theodore Hagiopetrites* (σημ. 1), σποραδικά.

98 L. Petit - B. Korabljev, *Actes de Chilandar*, VizVrem, Παράρτημα στον ΙΖ' τόμο, St. Petersburg 1911 (Amsterdam 1975), σσ. 46-49, αρ. 21. P. Magdalino, «Some Additions and Corrections to the List of Byzantine Churches and Monasteries in Thessalonica», *REB*, 35 (1977), σσ. 280-281. Gordana Babić, «Mihailo Proelevsis, solunski slikar ranog XIV veka», *Zograf*, 12 (1981), σσ. 59 -61.

99 Actes de Chilandar, αρ. 84, σ. 178, στ. 14-15, σ. 180, στ. 63. Γ. Θεοχαρίδης, «Ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος Καλλιέργης», *Μακεδονικά*, 4 (1955/60), σσ. 541- 545.

100 Ν. Α. Βέης, «Βυζαντινοὶ ζωγράφοι πρὸ τῆς Ἁλώσεως», *Βυζαντίς* 2 (1911-12), σσ. 472-473, αρ. 22. *PLP* αρ. 1194. Πρβλ. Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27) σ. 204, αρ. 35, σ. 226, αρ. 9.

101 Mango, *The Art*, σ. 257 (Επιστολή Επιφανίου προς τον Κύριλλο των Τρεβήρων).

άλλους λόγους –οικονομικούς και κοινωνικούς– και όχι στην ιδιότητά τους ως ζωγράφων. Για παράδειγμα, σε μία επιστολή του μητροπολίτη Ναυπάκτου Ιωάννη Απόκαυκου προς τον Ευθύμιο Τορνίκη (γύρω στο 1222) γίνεται λόγος για τον ζωγράφο κυρ Νικόλαο.[102] Ένας μοναχός - ζωγράφος, ο κύριος Ἠσαΐας, αναφέρεται σε επιστολή του Μάξιμου Πλανούδη που απευθύνεται στον Αλέξιο Φιλανθρωπηνό.[103] Ο Μιχαήλ Προελεύσης χαρακτηρίζεται στο έγγραφο του Χιλανδαρίου (1304) όχι μόνο ως *κυρ* αλλά και ως ἐντιμότατος ζωγράφος.[104] Με την προσφώνηση *κυρ* συνοδεύονται, τέλος, τα ονόματα του Γεωργίου Καλλιέργη στο έγγραφο του Χιλανδαρίου (1322) και του Μανουήλ Ευγενικού στις γεωργιανές επιγραφές της Calendžicha (1384-96).[105]

Αν και οι πηγές σιωπούν για την οργάνωση των ζωγράφων στην Κωνσταντινούπολη και στις άλλες μεγάλες πόλεις του Βυζαντίου κατά την Παλαιολόγεια περίοδο, υπάρχουν ενδείξεις ότι οι ζωγράφοι, όπως και οι οικοδόμοι και οι άλλοι τεχνίτες, ανήκαν πιθανότατα σε οργανώσεις παρόμοιες με εκείνες των ιταλικών πόλεων της ίδιας περιόδου.[106]

Η κοινωνική άνοδος των ζωγράφων και η αυξανόμενη αυτοσυνειδησία τους κατά τα ύστερα βυζαντινά χρόνια αντικατοπτρίζεται, όπως είναι φυσικό, και στις επιγραφές των ναών. Δεν είναι επομένως τυχαίο το γεγονός ότι την εποχή αυτή πολλαπλασιάζονται στους ναούς οι υπογραφές και οι επικλήσεις των ζωγράφων και ότι, αν και σπάνια και σποραδικά, γίνεται μνεία του ονόματός τους ακόμα και στις ίδιες τις κτητορικές επιγραφές.

Παρ' όλες τις παραπάνω ενδείξεις για μία αφυπνιζόμενη αυτοσυνειδησία των ζωγράφων, ιδίως στα αστικά κέντρα, η οποία συνδέεται με την οικονομική τους άνοδο και την κοινωνική τους αναγνώριση, οι ζωγράφοι κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο παρέμεναν ακόμα κατά βάση τεχνίτες, γεγονός που συμφωνεί και με την κοινωνική θέση του ζωγράφου στον δυτικό Μεσαίωνα.[107] Αν και κάποιες ενδείξεις αλλαγών

---

102 N. A. Bees (Βέης) eingeleitet von Helene Bees-Seferlis, «Unedierte Schriftstücke aus der Kanzlei des Johannes Apokaukos des Metropoliten von Naupaktos (in Aetolien)», *BNJ*, 21 (1971-74), σ. 115, στ. 21-22. Πρβλ. S. Kisas, «Umetnost u Solunu početkom XIII veka i Mileševsko slikarstvo», *Mileševa u istoriji srpskog naroda* 1985, Beograd 1987, σ. 42, σημ. 51.

103 Δ. Ι. Πάλλας, «Ὁ ζωγράφος Ἠσαΐας», *Ἑλληνικά*, 12 (1951), σσ. 94-96 (= *Συναγωγή Μελετῶν Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας. Τέχνη - Λατρεία - Κοινωνία*, Α', Ἀθήνα 1987-88, σσ. 115-117). Πρβλ. *PLP* αρ. 6730.

104 *Actes de Chilandar*, σ. 46, στ. 4-5, σ. 47, στ. 7-8. Πρβλ. Babić, «Mihailo Proelevsis» (σημ. 98), σσ. 59-60.

105 Βλ. παραπάνω, σημ. 37 και 99.

106 Oikonomidès, *Hommes d'affaires*, (σημ. 96), σσ. 111-114.

107 A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967, σ. 175 κ.ε., 256 κ.ε. V.W. Egbert, *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton 1967². P. Binski, *Painters* (Medieval Craftsmen), London 1991.

παρατηρούνται ήδη προς το τέλος της μεσαιωνικής περιόδου,[108] το πέρασμα από τον τεχνίτη στον καλλιτέχνη στη Δύση είναι ένα επίτευγμα της περιόδου της Αναγέννησης.[109] Σαφή δείγματα ανάλογης εξέλιξης έχουν παρατηρηθεί στη βενετοκρατούμενη Κρήτη του 16ου αι., γεγονός που έχει συνδεθεί με τις οικονομικές εξελίξεις του νησιού και την ανάδειξη νέων κοινωνικών τάξεων στους αστικούς πληθυσμούς.[110]

Τελειώνοντας, ας ανακεφαλαιώσουμε τα συμπεράσματά μας. Μνεία ζωγράφων κατά την ύστερη μεσαιωνική περίοδο γίνεται σε πολύ μικρό ποσοστό των κτητορικών επιγραφών των ναών. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι τα ονόματά τους συστηματικά αποσιωπούνται στις αφιερωτικές επιγραφές επιφανών χορηγών. Στις σημαντικές χορηγίες οι ζωγράφοι εμφανίζονται το πολύ - πολύ με μία απλή υπογραφή ή μια ταπεινή επίκληση σε δυσδιάκριτο μέρος του ναού. Ούτε όμως και οι βυζαντινοί συγγραφείς κάνουν μνεία ονομάτων των συγχρόνων τους ζωγράφων, αν και συχνά επαινούν το ταλέντο τους ή αναφέρονται με θαυμασμό και ονομαστικά σε καλλιτέχνες της αρχαιότητας. Γίνεται συνεπώς φανερό ότι η αναφορά του ονόματος ενός ζωγράφου –όσο ικανός και ταλαντούχος και αν ήταν– δεν συνέβαλε στην ενίσχυση του κύρους των επώνυμων χορηγών. Οι σημαίνουσες χορηγίες επιβάλλονται με την εξαιρετική τους ποιότητα, με την πολυτέλεια των υλικών και την επαγγελματική ικανότητα των ανώνυμων τεχνιτών που είχαν αναλάβει το έργο, όμως τα ονόματά τους προφανώς δεν έχουν καμία σημασία. Είναι επόμενο, συνεπώς, ότι ζωγράφοι αναφέρονται σε κτητορικές επιγραφές μόνο όταν οι ίδιοι είναι παράλληλα και δωρητές, ή σε περιφε-

---

[108] Πρβλ. Xénia Muratova, «Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praeelectus. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age», *Artistes, artisans*, I, σσ. 53-72.

[109] Hauser, *ό.π.*, σ. 331 κ.ε. J. Larner, «The Artist and the Intellectuals in Fourteenth Century Italy». *History, The Journal of the Historical Association*, LIV, αρ. 180 (Φεβρουάριος 1969), σσ. 13-30. R. and Margot Wittkower, *Born Under Saturn*, New York 1969, σσ. 1-16. A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London 1972. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, London - Oxford - New York 1975^3, σσ. 48-57. D. Russo, «Imaginaire et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Age», στο *Artistes, artisans*, I, σσ. 353-380. J.O. Schaefer, «Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist», *στο ίδιο*, σσ. 413-420.

[110] Σ. Αλεξίου, «Κοινωνία καὶ οἰκονομία στὴν Κρήτη κατὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰ.», *IEE*, Ι', Ἀθῆναι 1974, σσ. 207-210. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι καὶ τὸ κοινὸ τους. Ἡ ἀντιμετώπιση τῆς τέχνης τους στὴ Βενετοκρατία», *ΚρητΧρον*, 26 (1986), σσ. 246-261, κυρίως 248-255. Η ίδια, *Icons, the Public, and Taste* (σημ. 85), σσ. 27-33. Η ίδια, «Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *From Byzantium to El Greco* (Royal Academy of Arts, London 1987), Athens 1987, σσ. 52-53, και *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, (The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland 1988), Athens 1988, σσ. 52-53. Η ίδια, *Μιχαὴλ Δαμασκηνός* (1530/35 - 1592/93) (διδακτορική διατριβή) Α', Αθήνα 1988, σσ. 1-15 (τυπώνεται).

ρειακά μνημεία που έχουν ιδρυθεί ατομικά ή συλλογικά από κτήτορες των οποίων η θέση στην κοινωνική ιεραρχία δεν διαφέρει σημαντικά από αυτήν των ζωγράφων. Τέλος, παρατηρήθηκε μια διαφοροποίηση στην κοινωνική θέση των ζωγράφων της επαρχίας και των συναδέλφων τους στα αστικά κέντρα, στα οποία κατά την ύστερη μεσαιωνική περίοδο σημειώνεται μια τάση οικονομικής και κοινωνικής ανόδου των ζωγράφων. Η τάση αυτή προαναγγέλλει τις μελλοντικές εξελίξεις, τη μετάβαση δηλαδή από τον τεχνίτη στον καλλιτέχνη, διαδικασία που θα ολοκληρωθεί κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

Μαρία Βασιλάκη

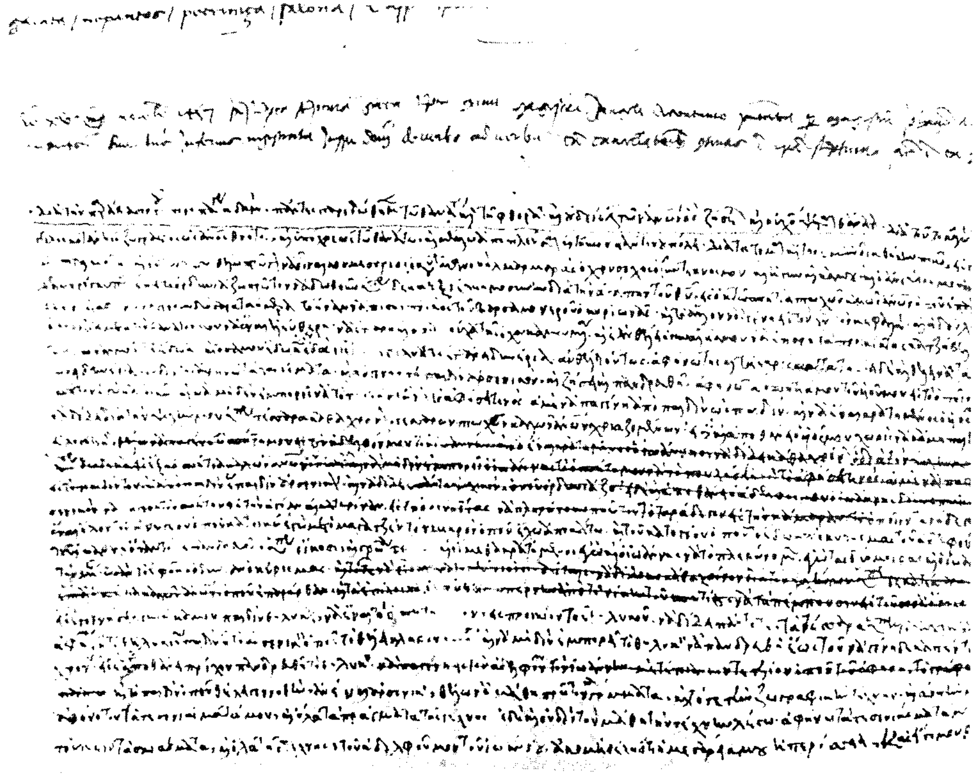
Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα*

ΣΤΙΣ 26 ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΤΟΥ 1436 ο Κρητικός ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος ετοιμάζεται να ταξιδέψει στην Κωνσταντινούπολη και με την αφορμή αυτή συντάσσει, ιδιοχείρως, τη διαθήκη του (εικ. 1, βλ. Παράρτημα).[1] Και αρχίζει: *Διὰ τὴν παράβασιν τοῦ προπάτορος Ἀδὰμ πάντες παρεδώθημεν τῷ θανάτῳ καὶ τῇ φθορᾷ καὶ οὐδείς ἐστιν τῶν ἀνθρώπων, ὃς ζήσεται καὶ οὐχ ὄψεται θάνατον. Διὰ τοῦτο κἀγὼ ὁ Ἄγγελος Κοτάντος ὁ ζωγράφος, ὡς ἄνθρωπος θνητὸς καὶ ὑπόχρεως τῷ θανάτῳ καὶ μέλλω ἀποπλεῦσαι ἐν Κωνσταντινουπόλει, διατάτομαι καὶ τὴν ἐμὴν διαθήκην ποιῶ εἰς τὰ ἐμὰ πράγματα καὶ οὕτως λέγω.* Μετά από αυτή την εισαγωγή ακολουθεί ένα κείμενο 41 στίχων χωρίς σελιδαρίθμηση από το οποίο πληροφορούμαστε τα παρακάτω: ο Άγγελος Ακοτάντος ζει στον Χάνδακα της Κρήτης (το σημερινό Ηράκλειο), όπου και ασκεί τη ζωγραφική τέχνη. Έχει δύο αδελφούς, τον Ιωάννη, επίσης ζωγράφο, και τον Θεόδωρο, σχολάρχη, καθώς και μια αδελφή, την Μπάρμπινα. Είναι παντρεμένος με την Ελένη Μαρμαρά και την εποχή που συντάσ-

---

* Οι συντομογραφίες που χρησιμοποιούνται αναπτύσσονται στο τέλος του άρθρου.

1 Το κείμενο της διαθήκης του Ακοτάντου δημοσιεύτηκε από τον Μανούσακα, «Η διαθήκη», σσ. 139-150. Η διαθήκη σώθηκε σε αντίγραφο στα επίσημα βιβλία των Πράξεων του Δούκα της Κρήτης [A.S.V., Duca di Candia, b. 11: Atti antichi 2, τετρ. 25bis (1443-1457), τχ. 6 (τελευταίο)]. Αρχικά δεν έφερε καμιά χρονολογική ένδειξη. Η ημερομηνία (26η Απριλίου) και η ινδικτιώνα (14η) προστέθηκαν στο τέλος του κειμένου από τον νοτάριο Ιωάννη Βατάτζη, στον οποίο ο Ακοτάντος προσκόμισε τη διαθήκη για επικύρωση. Η χρονολογία 1436 προτάθηκε από τον Μανούσακα και στηρίχθηκε στην αξιοποίηση άμεσων δεδομένων της διαθήκης και έμμεσων πληροφοριών άλλων εγγράφων. Πρόσφατα το κείμενο αναδημοσιεύτηκε από την Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», έγγραφο αρ. 3, σσ. 456-458.



Εικ. 1:
Η αρχή του κειμένου της διαθήκης του Ακοτάντου.

σει τη διαθήκη, η γυναίκα του περιμένει το πρώτο τους παιδί. Διαθέτει σημαντική κινητή και ακίνητη περιουσία στην πόλη του Χάνδακα και με τη διαθήκη του ρυθμίζει τα κληρονομικά του ζητήματα, μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια. Έχει σχέσεις με το σιναϊτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στο Χάνδακα,[2] προς το οποίο κληροδοτεί μια εικό-

[2] Κ. Άμαντος, *Σύντομος ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ*, Θεσσαλονίκη 1953, σσ. 36-42. Μ. Ι. Μανούσακας, «Νέα ἀνέκδοτα βενετικά ἔγγραφα (1386-1420) περί τοῦ Κρητός ποιητοῦ Λεονάρδου Ντελλαπόρτα», *ΚρητΧρον*, 12 (1958), σ. 416. Κ. Δ. Μέρτζιος, «Τὸ μετόχιον τῶν ἐν Ἡρακλείῳ Σιναϊτῶν καὶ ὁ ἀρχιεπίσκοπος Ἀλβίζε Γριμάνι», *Πανηγυρικὸς Τόμος ἐπὶ τῇ 1400ῇ ἀμφιετηρίδι τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σινᾶ*, ἐν Ἀθήναις 1971, μγ΄-οη΄, και Γ. Σ. Πλουμίδης, «Οἱ Σιναΐτες μοναχοί, ἡ Κρήτη καὶ τὸ σπήλαιο τῆς Βηθλεέμ», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σσ. 237-246.

να, μέρος της ακίνητης περιουσίας του, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, καθώς και χρηματικό ποσό. Γνωρίζει τον ηγούμενο της Μονής Βαρσαμονέρου,[3] Ιωνά Παλαμά,[4] στον οποίο αφήνει ένα ποσό για να του κάμει το μνημόσυνο των σαράντα ημερών από τον θάνατό του. Μνημόσυνο σαράντα ημερών επίσης παραγγέλλει να του κάμουν και στην εκκλησία του Χριστού Κεφαλά στον Χάνδακα.[5] Διαθέτει προσωπική βιβλιοθήκη, για την οποία και ορίζει: *καὶ τὰ βιβλία μου ἀφήνω τοῦ παιδίου μου, ἂν ἔναι ἀρσενικόν, νὰ μάθη νὰ ἀναγινώσκει καὶ νὰ παγένουν ἀπὸ παιδὶν ὡς παιδίν, εἰ δὲ καὶ ἀποθάνη μικρὸν τὸ παιδὶν νὰ πωλοῦνται τὰ βιβλία, νὰ δωθοῦν τὰ στάμενα ἐλεημοσύνη εἰς καλοὺς ἀνθρώπους πτωχοὺς ὁποῦ ἤλθασιν εἰς πτωχίαν καὶ εἰς χηράδες, γυναῖκες πτωχαῖς καὶ εἰς ὑπανδρεῖαν θηλυκῶν πτωχῶν.* Συμπεραίνομε λοιπόν πως η βιβλιοθήκη του Αγγέλου περιείχε σημαντικό αριθμό βιβλίων. Αυτό τουλάχιστον φαίνεται να υποδηλώνει το γεγονός ότι με τα χρήματα που θα αποκόμιζαν από την πώλησή τους μπορούσαν να προσφέρουν οικονομική βοήθεια σε ανθρώπους που είχαν πτωχεύσει και σε πτωχές χήρες, καθώς και να προικίσουν ανύπανδρα πτωχά κορίτσια. Στο σπίτι του ο Άγγελος είχε και τέσσερις εικόνες, προφανώς ζωγραφισμένες από τον ίδιο: ένα στρογγυλό εικόνισμα της αγίας Αικατερίνης, δύο εικόνες με την Ανάσταση και τη Γέννηση του Χριστού, που βρίσκο-

---

[3] Για τη Μονή Βαρσαμονέρου και την ιστορία της βλ. Ε. Δουλγεράκης, «Συμβολή εἰς τήν ἱστορίαν τῆς μονῆς Βροντησίου», *ΚρητΧρον*, 12 (1958), σσ. 119-123. Γ. Κ. Μαυρομάτης, «Η Βιβλιοθήκη και η κινητή περιουσία της κρητικής μονής Βαρσαμονέρου (1644)», *Θησαυρίσματα*, 20 (1990), σσ. 458-499. Για τις τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», *ΚρητΧρον*, 6 (1952), σσ. 72-75. K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, σσ. 313-321.

[4] Ο Ιωάννης Παλαμάς, ηγούμενος της Μονής Βαρσαμονέρου κατά το α΄ μισό του 15ου αι., υπήρξε και ο κτήτορας του κλίτους του Αγίου Φανουρίου (1426/1431). Συνδέθηκε άμεσα με τη μεταφορά της λατρείας του αγίου Φανουρίου από τη Ρόδο στην Κρήτη και ασφαλώς έπαιξε πολύ βασικό ρόλο στην καθιέρωση της Μονής Βαρσαμονέρου ως του κέντρου λατρείας του αγίου στο νησί. Ελισάβετ Ζαχαριάδου, «Ἱστορικά στοιχεῖα σ' ἕνα θαῦμα τοῦ ἁγίου Φανουρίου», *Ἀρχεῖον Πόντου*, 26 (1964), σσ. 309-318. Maria Vassilakes-Mavrakakes, "Saint Phanourios: Cult and Iconography", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 10 (1980-81), σσ. 223-238, ιδ. 224-228. Για την κτητορική επιγραφή του κλίτους του Αγίου Φανουρίου στο Βαρσαμόνερο μέσα από την οποία μας δίδεται το όνομα του κτήτορα (Ιωνάς Παλαμάς), τα έτη ανεγέρσεως (1426) και τοιχογραφήσεώς του (1431) καθώς και το όνομα του ζωγράφου (διαβάστηκε ως Κωνσταντίνος Ειρήκος αντί του ορθού Ειρηνικός), βλ. G. Gerola, *I monumenti veneti nell' isola di Creta,* τ. IV, Venezia 1932, σσ. 539-540.

[5] M. Manoussakas, «Recherches sur la vie de Jean Plousiadénos (Joseph de Méthone) (1429-1500)», *REB*, 17 (1959), σσ. 28-51, ιδ. 45-46, σημ. 98. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, «Ὁ Ἰωάννης Πλουσιαδηνός καί ἡ σιναϊτική ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ Κεφαλᾶ στό Χάνδακα», *Θησαυρίσματα*, 3 (1964), σσ. 1-28, ιδ. 12-24. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Κατάστιχο των εκκλησιών και μοναστηριών του κοινού (1248-1548). Συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Πολιτείας και Εκκλησίας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Ιωάννινα 1985, σσ. 58 (αρ. 19), 75, 78, 106.

νταν στην *κάμεράν του*, και ένα *εἰκόνισμα τὸν Χριστὸν τὸ μέγαν*, που κρεμόταν *εἰς τὸ πόρτεγον καταπρόσωπον τῆς πόρτας*. Γιά τις εικόνες αυτές ορίζει: *Ἀκόμη θέλω ἡ κεφαλὴ τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας τὸ εἰκόνισμαν τὸ στρογγιλὸν μετὰ θάνατόν μου νὰ δωθῇ εἰς τοὺς Σιναΐταις νὰ τὸ στένουν πᾶσα χρόνον εἰς τὴν ἑορτὴν τὴς Ἁγίας εἰς μνημόσυνόν μου*. Για τις εικόνες της Γέννησης και της Ανάστασης του Χριστού ορίζει να τις πηγαίνουν στην εκκλησία του Χριστού Κεφαλά στον Χάνδακα και, όπως γράφει, *να τὶς στένουν εἰς τὸ μέσον μὲ τὸν πόδα τὸν ἔχω ἐπιταυτοῦ, τὴν Ἀνάστασιν τὴν Λαμπρὰν καὶ τὴν Γέννησιν τὰ Χριστούγεννα*. Για την εικόνα τέλος του Χριστού ορίζει να δοθεί στον αδελφό του Ιωάννη. Τα σύνεργα της δουλειάς του και τα σχέδια ζωγραφικής κληροδοτεί στο παιδί που θα γεννηθεί, αν είναι αγόρι και θέλει να γίνει ζωγράφος, διαφορετικά τα αφήνει στον αδελφό του Ιωάννη, που ήταν επίσης ζωγράφος. Και γράφει: *καὶ τὸ παιδὶν ὁποῦ θέλει γεννηθῆν, ἂν εἶναι ἀρσενικόν, θέλω νὰ μάθῃ πρῶτον τὰ γράμματα καὶ τότε τὴν ζωγραφικὴν τέχνην καὶ ἂν τὰ μάθη ἀφήνο του τὰ τεσενιάσματά μου καὶ ὅλα τὰ πράγματα τῆς τέχνης, εἰ δὲ καὶ οὐδὲν τὴν μάθη, τὴν τέχνην λέγω, ἀφήνω τὰ τεσενιάσματά μου, τουτέστιν τὰ σκιάματα καὶ ὅλα τῆς τέχνης τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάννου*. Εκτελεστές της διαθήκης ορίζει τον Μανουήλ Μαρμαρά, χρυσοχόο και κουμπάρο του, τη γυναίκα του Ελένη και τον ανιψιό του Μιχελή Πρίγκιπα.

Μέσα από το κείμενο της διαθήκης του Ακοτάντου διαγράφεται η μορφή ενός επαγγελματία ζωγράφου του πρώτου μισού του 15ου αι., που διατηρεί εργαστήριο ζωγραφικής στην πόλη του Χάνδακα και ετοιμάζεται να ταξιδέψει στην Κωνσταντινούπολη, ίσως για να ενημερωθεί γύρω από την τέχνη του. Ενός ζωγράφου εγγράμματου, όπως υποδηλώνει το γεγονός ότι όχι μόνο κατέχει σημαντικό αριθμό βιβλίων, αλλά και συντάσσει μόνος του και γράφει ιδιοχείρως το κείμενο της διαθήκης. Ακόμα διαγράφεται η φυσιογνωμία ενός ευκατάστατου αστού της εποχής που με απόλυτο ορθολογισμό ρυθμίζει τα κληρονομικά του ζητήματα, με αφορμή όχι τον επικείμενο θάνατό του, αλλά ένα, ίσως επαγγελματικό, ταξίδι του στην Κωνσταντινούπολη. Τέλος, διαφαίνεται η αγωνία ενός θνητού για τη σωτηρία της ψυχής του, για την οποία και μεριμνά ιδιαίτερα είτε με μνημόσυνα που ζητά να γίνουν μετά τον θάνατό του είτε με πλήθος φιλανθρωπικών δωρεών που επακριβώς ορίζει στη διαθήκη του. Πιστεύω πως το κείμενο αυτό, αλλά και γενικότερα η περίπτωση του Άγγελου Ακοτάντου, αποτελεί το κλειδί για να συλλάβουμε τη φυσιογνωμία του «επώνυμου» Κρητικού ζωγράφου που τότε αρχίζει να διαμορφώνεται. Χρονικά βρισκόμαστε σε μια μεταβατική περίοδο, στο πρώτο μισό του 15ου αι., δηλαδή στην τελευταία φάση του Ύστερου Βυζαντίου και λίγο πριν από το ξεκίνημα των λεγόμενων μεταβυζαντινών χρόνων. Παράλληλα βρισκόμαστε στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπου από καιρό έχουν δημιουργηθεί οι κατάλληλες



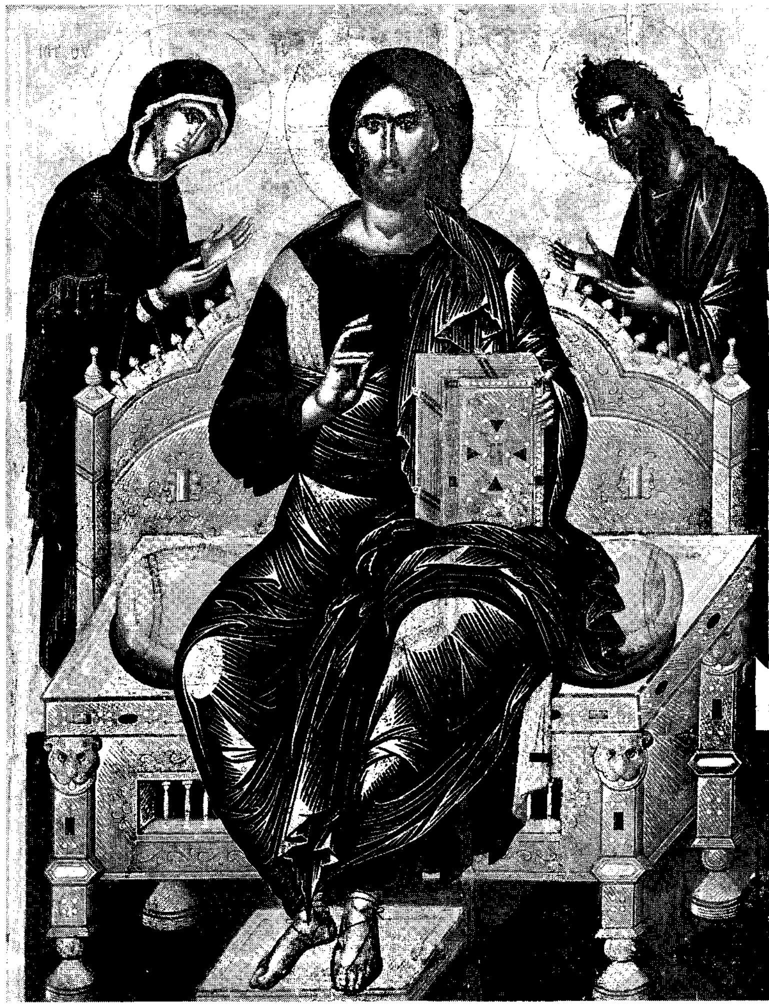
Εικ. 2:
Μονή Βαρσαμονέρου. Λεπτομέρεια της υπογραφής του ζωγράφου Αγγέλου από εικόνα με τον άγιο Φανούριο και σκηνές του βίου του (αμφιπρόσωπη).

συνθήκες, αυτές που θα οδηγήσουν στη διαμόρφωση του επώνυμου Κρητικού ζωγράφου.

Η φυσιογνωμία του Άγγελου Ακοτάντου, όπως διαγράφεται από το κείμενο της διαθήκης, μπόρεσε να φωτιστεί ακόμα καλύτερα μετά από την πρόταση ταύτισής του με τον ζωγράφο εκείνο που υπέγραφε τις εικόνες του χρησιμοποιώντας μόνο το μικρό του όνομα, *Χεὶρ 'Αγγέλου* (εικ. 2, 3).[6] Αυτό έγινε δυνατόν με τη διασταύρωση των άμεσων πληροφοριών που μας παρέχει η διαθήκη και των έμμεσων στοιχείων που προσφέρουν οι εικόνες.[7] Καθοριστικό ρόλο στην ταύτιση έπαιξε ο εντο-

[6] Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος», σσ. 290-298.

[7] Ο Άγγελος Ακοτάντος εμφανίζεται μέσα από τη διαθήκη του να έχει σχέσεις με το μοναστήρι του Βαρσαμόνερου και τον ηγούμενό του Ιωνά Παλαμά, αφού από αυτόν ζητά να του κάμει μνημόσυνο σαράντα ημερών. Αλλά και ο ζωγράφος Άγγελος είχε σχέσεις με τη Μονή Βαρσαμονέρου και ασφαλώς και με τον ηγούμενό της Ιωνά Παλαμά, αφού εικόνες με την υπογραφή του κοσμούσαν το τέμπλο του κλίτους του Αγίου Φανουρίου, που κτήτοράς του ήταν ο Ιωάννης Παλαμάς. Επίσης ο Ακοτάντος είχε σχέσεις με το Σινά και το σιναϊτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στον Χάνδακα, αφού σε αυτούς άφηνε χρήματα και το σπίτι του κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Επίσης ζητούσε να του κάμουν το μνημόσυνο των σαράντα ημερών στη σιναϊτική εκκλησία του Χριστού Κεφαλά στον Χάνδακα. Βλ. παραπάνω, σημ. 5. Αλλά και ο ζωγράφος Άγγελος είχε σχέσεις με το Σινά και το σιναϊτικό μετόχι του Χάνδακα. Στη Μονή Σινά σώζονται εικόνες που είτε φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου είτε αποδίδονται σε αυτόν. Ακόμη υπάρχουν εικόνες του με την αγία Αικατερίνη και την Παναγία στον τύπο της Βάτου, οι οποίες θεωρούνται σιναϊτικής



ΕΙΚ. 3:
Αγία Μονή Βιάννου. Εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με τη Δέηση.

πισμός μιας στρογγυλής εικόνας (tondo) της αγίας Αικατερίνης (εικ. 4), η οποία βρίσκεται σήμερα στο Σκράντιν της Δαλματίας, και μπορεί να θεωρηθεί έργο του Αγγέλου.[8] Στην περίπτωση αυτή μια εικόνα που αναφέρεται στη διαθήκη του Ακοτάντου φαίνεται ότι είχε ζωγραφιστεί από τον Άγγελο. Οπωσδήποτε ο Άγγελος Ακοτάντος δεν αποτελεί τυ-

εικονογραφίας. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 88-89, σημ. 8-9, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

8 Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σ. 89. Η εικόνα είχε αρχικά θεωρηθεί του 17ου αι. και αποδοθεί στον Κρητικό ζωγράφο Ιωάννη Απακά. Anika Vukcevic΄ -Skovran, «Un' opera ignota del pittore Giovanni Apakas», *Θησαυρίσματα*, 7 (1970), σσ. 123-124, πίν. ΙΗ΄ 1.



Εικ. 4:
Σκράντιν, Δαλματία. Tondo της αγίας Αικατερίνης.

πική περίπτωση ενός συνηθισμένου ζωγράφου. Απ' όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, βρισκόμαστε μπροστά σε μια από τις ηγετικές καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες στον χώρο της Κρήτης κατά το πρώτο μισό του 15ου αι. Αυτό εξάλλου φαίνεται να υποδηλώνει και το γεγονός ότι υπογράφει τις εικόνες του χρησιμοποιώντας μόνο το μικρό του όνομα, *Χεὶρ Ἀγγέλου*. Έχουμε λοιπόν έναν ζωγράφο του οποίου το όνομα παραδίδεται μέσα από έναν σημαντικό αριθμό εικόνων που φέρουν την υπογραφή του και η υπόσταση τεκμηριώνεται μέσα από το κείμενο της διαθήκης του. Κι αυτό οπωσδήποτε είναι κάτι ασυνήθιστο. Μεταγενέστερα έγγραφα, που άμεσα ή έμμεσα αφορούν τον Ακοτάντο, μας δίνουν συμπληρωματικές πληροφορίες που βοηθούν ακόμα περισσότερο στην ανασύνθεση τόσο της προσωπικότητάς του όσο και της ιδιωτικής του ζωής.[9] Από αυτά πληροφορούμαστε πως ο Ακοτάντος κατείχε το

[9] Μανούσακας, «Η διαθήκη», σσ. 141-146, έγγρ. Α΄. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 89-96, έγγρ. Α΄-Γ΄.

σημαντικό αξίωμα του πρωτοψάλτη του Χάνδακα μέχρι το 1450, έτος που κατά πάσα πιθανότητα πεθαίνει, όπως μας κάνει να πιστεύουμε το γεγονός ότι τότε ορίζεται ο αντικαταστάτης του.[10] Επίσης πληροφορούμαστε ότι το παιδί που περίμενε η γυναίκα του Ακοτάντου την εποχή που συντάχθηκε η διαθήκη ήταν τελικά κορίτσι, η Βαρβάρα.[11] Άλλα έγγραφα μας δίνουν διασκεδαστικές πληροφορίες γύρω από τη διένεξη των αδελφών του Αγγέλου με τη γυναίκα του για την κηδεμονία της Βαρβάρας, διένεξη που τους ανάγκασε να καταφύγουν στον Δούκα της Κρήτης και να ζητήσουν την παρέμβασή του.[12] Η χήρα του Ακοτάντου επιθυμούσε να παντρέψει την κόρη της με τον Ιωάννη Σκουλούδη, γαμπρό που οι θείοι καθόλου δεν ενέκριναν. Γι' αυτό καταφεύγουν στον Δούκα της Κρήτης, του εξηγούν την κατάσταση και εκείνος, με απόφαση της 24ης Ιουλίου του 1457, αναθέτει στον Θεόδωρο την κηδεμονία της Βαρβάρας.[13] Παράλληλα απειλεί τη μητέρα της με την επιβολή προστίμου πεντακοσίων υπερπύρων αν επιχειρήσει να την παντρέψει, και τον υποψήφιο γαμπρό με το πρόστιμο των πενήντα υπερπύρων και με φυλάκιση, κάθε φορά που θα συλλαμβάνεται να περνά κοντά από το σπίτι της Βαρβάρας.[14] Όμως δεν ξέρουμε τι μεσολάβησε και παρά το σκληρό και απειλητικό ύφος της απόφασης του Δούκα, τρεις μήνες αργότερα, στις 2 Οκτωβρίου του 1457, υπογράφεται προικοσύμφωνο ανάμεσα στη Βαρβάρα και τον πατέρα του Ιωάννη Σκουλούδη, Μικαλέτο του Φιλίππου.[15] Ένα τελευταίο έγγραφο, που συντάσσεται στις 17 Δεκεμβρίου 1500, αποτελεί συμφωνητικό ενοικιάσεως με το οποίο ο Μικελέτος του Φιλίππου Σκουλούδης, γιος της Βαρβάρας και εγγονός του Αγγέλου, νοικιάζει στον Μιχάλη από τη Νάπολη το μαγαζί με τη δεξαμενή που βρίσκεται στον Χάνδακα κάτω από το σπίτι του κυρ Αγγέλου Ακοτάντου, κοντά στις αποθήκες των σιτηρών.[16] Έτσι μπορούμε να εντοπίσουμε πού βρισκόταν το σπίτι του Αγγέλου Ακοτάντου στον Χάνδακα και ίσως και το εργαστήριο ζωγραφικής του (εικ. 5).[17]

---

[10] Βασιλάκη, *στο ίδιο*, σσ. 89-91, 94, έγγρ. Α΄. Ο Π. Βοκοτόπουλος δεν δέχεται ότι η απόφαση αντικαταστάσεως του Αγγέλου Ακοτάντου, ως πρωτοψάλτη Χάνδακα, στις 17 Ιουνίου του 1450 σημαίνει ότι ο Ακοτάντος ήταν ήδη νεκρός. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τ. Ι, σσ. 348-349, σημ. 10. Οπωσδήποτε όμως το γεγονός ότι κάποιος αντικαθίσταται σε ένα αξίωμα που ήταν ισόβιο, πρέπει να οφείλεται σε κάποιο, ιδιαίτερα σοβαρό λόγο, τέτοιο, που μόνο ο θάνατος ή τουλάχιστον ο επικείμενος θάνατος μπορεί να αποτελεί.

[11] Μανούσακας, «Η διαθήκη», σσ. 141-143, 144-146, έγγρ. Α΄. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 91-93, 95, έγγρ. Β΄.

[12] Μανούσακας, *ό.π.*, σσ. 141-146, έγγρ. Α΄.

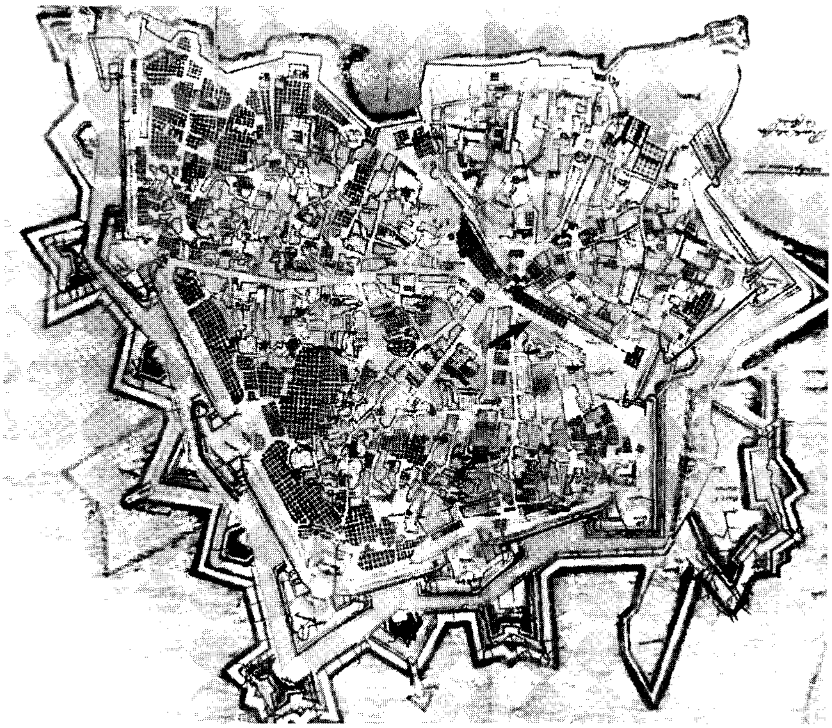
[13] Στο ίδιο, σσ. 144-146.

[14] Στο ίδιο, σ. 145.

[15] Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 91-93, 95, έγγρ. Β΄.

[16] *Στο ίδιο*, σσ. 93-94, 96, έγγρ. Γ΄.

[17] Οι αποθήκες των σιτηρών βρίσκονταν, σύμφωνα με τον Gerola, στη Ν.Α. πλευρά



Εικ. 5:
Χάρτης της πόλεως του Χάνδακα του στρατηγού Werdmüller (17ος αι.). (Με βέλος έχει σημειωθεί η θέση των αποθηκών σιτηρών).

Αν ανέφερα όλες αυτές τις πληροφορίες για τον ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο είναι ακριβώς για να δείξω πώς στοιχειοθετείται ο «επώνυμος» Κρητικός ζωγράφος του τίτλου σε αντιδιαστολή με τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη. Ο Βυζαντινός καλλιτέχνης είναι ανώνυμος, όχι μόνο γιατί τα περισσότερα από τα έργα της βυζαντινής τέχνης που γνωρίζουμε είναι ανυπόγραφα αλλά και γιατί ακόμα και στις περιπτώσεις που το όνομα ενός καλλιτέχνη μάς παραδίδεται μέσα από την κτητορική επιγραφή μιας εκκλησίας, την υπογραφή μιας εικόνας ή τον κολοφώνα ενός χειρογράφου, συνήθως δεν γνωρίζουμε τίποτε άλλο για εκείνον πέρα από αυτό και μόνο το όνομά του και, σε ελάχιστες περιπτώσεις, τον τόπο καταγωγής του. Το λήμμα «artist» στο *Oxford Dictionary of Byzantium* μας δίνει έναν κατάλογο 98 ονομάτων καλλιτεχνών, όλων των ειδικοτήτων, που καλύπτουν μια περίοδο από τον 4ο μέχρι τα μέσα του 15ου αι. και απλώνονται σε ολόκληρη την επικράτεια

των παλαιών τειχών της πόλεως του Χάνδακα, G. Gerola, *I monumenti veneti nell' isola di Creta*, τ. I, Venezia 1905, πίν. 3, και τ. III, Venezia 1917, σ. 100, εικ. 41.

του Βυζαντίου.[18] Από αυτούς οι 77 είναι ζωγράφοι, όμως μερικοί αποτελούν μεταγενέστερα δημιουργήματα προφορικών παραδόσεων ή οφείλονται σε εσφαλμένες αναγνώσεις επιγραφών, και άλλων τα ονόματα μας παραδίδονται μέσα από αγιολογικές, φιλολογικές και άλλες πηγές[19] και όχι μέσα από το έργο τους. Οπωσδήποτε ο κατάλογος των Βυζαντινών ζωγράφων που έχουν καταγραφεί στο *Oxford Dictionary of Byzantium* δεν είναι πλήρης, ο αριθμός τους όμως είναι ενδεικτικός. Αν κοιτάξουμε τώρα τον αριθμό των ζωγράφων που οι αρχειακές έρευνες έχουν δώσει για την Κρήτη, θα δούμε πως μόνο στην περιοχή του Χάνδακα μαρτυρούνται περισσότεροι από εκατό ζωγράφοι κατά τη διάρκεια του 15ου αι.[20] Και μάλιστα τη θέση του Βυζαντινού ζωγράφου, που πολύ συχνά είναι ιερέας ή μοναχός, έρχεται τώρα να πάρει ο επαγγελματίας αστός. Πού μπορούμε λοιπόν να αποδώσουμε κατ' αρχήν αυτή τη διαφορά και ποιες προϋποθέσεις θεωρούμε ότι οδήγησαν σ' αυτήν; Κι ακόμα, πώς δημιουργήθηκαν οι συνθήκες εκείνες που οδήγησαν στη διαμόρφωση του επώνυμου Κρητικού ζωγράφου;

Το γεγονός ότι ο Βυζαντινός ζωγράφος σε ελάχιστες περιπτώσεις μνημονεύει το όνομά του, θεωρούμε ότι συνδέεται με την κοινωνική του θέση και υπόσταση καθώς και με την αντιμετώπιση της τέχνης του από τους συγχρόνους του. Όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου έχουμε κτητορικές επιγραφές στις εκκλησίες, εκεί συνή-

---

18 *ODB*, τ. 1, σσ. 196-201 (λήμμα A. Cutler).

19 Για παράδειγμα, ο Ανδρόνικος Βυζάγιος (ή Βυζάντιος), που εμφανίζεται ως ο τοιχογράφος του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου (1423 αντί του ορθού 1552) στη Μονή του Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος, είναι ανύπαρκτο πρόσωπο. M. Chatzidakis, "Note sur le peintre Antoine de l'Athos", *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh 1975, ανατύπ. Chatzidakis, *Études*, αρ. VII, σ. 86. Επίσης, ο Ευλάλιος μπορεί μεν να αποτελεί φημισμένο ζωγράφο του 12ου αι. και το όνομά του να συναντάται σε πλήθος πηγών ανάμεσα στον 12ο και 14ο αι. και να συνδέεται με την ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Κων/πόλεως, όμως κανένα δείγμα του έργου του δεν έχει σωθεί. N. Bees, «Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel», *RepKunstw*, 39 (1916), σσ. 97-117, 231-251· 40 (1917), σσ. 59-77. O. Demus, «'The Sleepless Watcher': Ein Erklärungsgesuch», *JÖB*, 28 (1979), σσ. 241-245. Με τον Ευλάλιο συνδέει ο Θεόδωρος Πρόδρομος και τους κατά τα άλλα άγνωστους ζωγράφους, Χαρτουλάρη και Χήναρο: *...αὐτός ὁ Εὐλάλιος καί ἂν ἔλθη καί ὁ Χήναρος ἐκεῖνος/καί ὁ Χαρτουλάρις ὁ ἀκουστός, οἱ πρῶτοι τῶν ζωγράφων,...*. A. Mauri, «Una nuova poesia di Teodoro Prodromo in greco volgare», *BZ*, 23 (1920), σ. 400, στ. 43-44. Τέλος, ο Μακάριος εμφανίζεται σε επίγραμμα του Μανουήλ Φιλή ως ζωγράφος εικόνας του Χριστού, στις αρχές του 14ου αι. *Manuelis Philae Carmina* ex codicibus Escurialensis, Florentinis, Parisinis et Vaticanis nunc primum edidit E. Miller, Parisiis 1855, τ. 1, σ. 131, επίγραμμα CCLIX (259) επιγραφόμενο *Εἰς τόν Χριστόν ἐκ προσώπου Μακαρίου τοῦ ζωγράφου*. Για τα θέματα αυτά, βλ. επίσης και στην Εισαγωγή, σσ. 3-4.

20 Οι κατάλογοι των ονομάτων των ζωγράφων του Χάνδακα κατά τον 15ο αι. οφείλονται στις έρευνες του M. Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 29-64. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σσ. 202-235.

θως αναφέρεται το όνομα του κτήτορα και σπανιότατα εκείνο του ζωγράφου.[21] Η παρατήρηση αυτή ισχύει και για τις κτητορικές επιγραφές των εκκλησιών της Κρήτης, που στην πλειοψηφία τους βρίσκονται στην ύπαιθρο του νησιού. Αντίθετα το γεγονός ότι οι κρητικές εικόνες είναι σε αρκετές περιπτώσεις υπογεγραμμένες από τους ζωγράφους τους, οπωσδήποτε μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε μια αλλαγή στη στάση απέναντι στον καλλιτέχνη. Και την αλλαγή αυτή μπορούμε κατ' αρχήν να την τοποθετήσουμε στα αστικά κέντρα του νησιού, εκεί δηλαδή όπου ζουν και εργάζονται οι συγκεκριμένοι ζωγράφοι. Για να παρακολουθήσουμε την αλλαγή αυτή και να την κατανοήσουμε, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τις ιδιαίτερες συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί στο νησί της Κρήτης, ως αποτέλεσμα της παρατεταμένης βενετικής παρουσίας. Από το 1210 η Κρήτη δεν είναι πια επαρχία του βυζαντινού κράτους, αλλά αποτελεί βενετική κτήση, το Regno di Candia, το Βασίλειο του Χάνδακα.[22] Οι δύο πρώτοι αιώνες της βενετοκρατίας στην Κρήτη, ο 13ος και ο 14ος, είναι αιώνες συνεχών εξεγέρσεων από τη μεριά των Κρητικών και καταστολών αυτών των εξεγέρσεων από τη μεριά των Βενετών.[23] Είναι αλήθεια πως πολλοί λόγοι συνέτειναν στο να υπάρχει και να τροφοδοτείται η απόσταση ανάμεσα στους Κρητικούς και τους Βενετούς. Κατ' αρχάς ήταν οι σχέσεις δυνάστη - δυναστευόμενου και οι βαθιές θρησκευτικές τους διαφορές. Ήταν επίσης τα σκληρά μέτρα που η βενετική διοίκηση έπαιρνε τόσο στο πολιτικό όσο και στο θρησκευτικό επίπεδο προσπαθώντας να εδραιώσει την κυριαρχία της στο νησί. Ήταν τέλος και η διαφορετική γλώσσα που μιλούσαν οι δύο αυτοί λαοί, καθώς και οι διαφορετικοί πολιτισμοί στους οποίους ανήκαν. Όμως το γεγονός ότι οι Κρητικοί και οι Βενετοί εκ των πραγμάτων συνυπήρχαν και κατ' ανάγκην συμβίωναν, οδήγησε στη σταδιακή προσέγγισή τους. Αυτή η προσέγγιση, όπως ήταν φυσικό, συντελέστηκε κυρίως στα αστικά κέντρα του νησιού, εκεί δηλαδή όπου οι δύο πληθυσμοί ζούσαν μαζί. Οι Κρητικοί ήλθαν σε επαφή με τον τρόπο ζωής των Βενετών και

---

[21] Kalopissi-Verti, «Painters», σσ. 139-158, ιδ. 145-147.

[22] Γενικές πληροφορίες για την περίοδο της Βενετοκρατίας στην Κρήτη μπορεί κανείς να αντλήσει από: Σ. Ξανθουδίδης, *Ἡ Ἑνετοκρατία ἐν Κρήτῃ καί οἱ κατά τῶν Ἑνετῶν ἀγῶνες τῶν Κρητῶν*, Athen 1939 (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie, αρ. 34). Ν. Ζουδιανός, *Ἱστορία τῆς Κρήτης ἐπί Ἑνετοκρατίας*, Αθήναι 1960. S. Borsari, *Il dominio veneziano a Creta nel XII secolo*, Napoli 1963. Θ. Δετοράκης, *Ιστορία της Κρήτης*, Αθήνα 1986, σσ. 163-270. Μαλτέζου, «Η Κρήτη», σσ. 105-161. Χ. Γάσπαρης, «Βενετία και Βυζάντιο: Η βενετική κυριαρχία στα βυζαντινά εδάφη», *Όψεις βενετοκρατούμενου Ελληνισμού*, σσ. 123-138 και έγγραφα αρ. 4-5, 7-9, 11-12, 14, 20-21, 24, 26.

[23] Ξανθουδίδης, *Ἡ Ἑνετοκρατία*, σσ. 27-124. Ζουδιανός, *Ἱστορία τῆς Κρήτης*, passim. Δετοράκης, *Ιστορία της Κρήτης*, σσ. 173-197. Ν. Σβορώνος, «Το νόημα και η τυπολογία των κρητικών επαναστάσεων του 13ου αι.», *Σύμμεικτα*, 8(1989), σσ. 1-14. Μαλτέζου, «Η Κρήτη», σσ. 115-125. Η ίδια, «The Historical and Social Context», σσ. 17-47.

επηρεάστηκαν απ' αυτόν. Τώρα ζούσαν σε πόλεις οργανωμένες σύμφωνα με τα δυτικά πολεοδομικά πρότυπα και οχυρωμένες με τείχη σχεδιασμένα από τον περίφημο Βερονέζο αρχιτέκτονα Michele Sammicheli. Τα αστικά οικοδομήματα, δημόσια και ιδιωτικά, αντέγραφαν ανάλογα της Βενετίας. Αλλά και τα θρησκευτικά οικοδομήματα των πόλεων, τα μοναστήρια, οι εκκλησίες, τα παρεκκλήσια, είχαν υιοθετήσει αρχιτεκτονικούς τύπους της δυτικής ναοδομίας. Στο επίπεδο τώρα των επαφών και συναλλαγών η κατάσταση είχε διαμορφωθεί ως εξής: οι εμπορικές συναλλαγές μεταξύ Κρητικών και Βενετών, που μαρτυρούνται ήδη από τον 13ο αιώνα, αυξάνονται εντυπωσιακά κατά τον 14ο και κορυφώνονται κατά τον 15ο και τον 16ο. Μέσα από τέτοιες συναλλαγές προετοιμάζεται το έδαφος και για συγκλίσεις στο πολιτικό, πολιτιστικό και κοινωνικό επίπεδο. Στο επίπεδο της γλώσσας διαμορφώνεται το κρητοβενετικό ιδίωμα, που μιλιόταν και από τους Κρητικούς και από τους Βενετούς της Κρήτης. Κι έτσι φτάνουμε στην κοινωνία των κρητικών πόλεων του 15ου αλλά και του 16ου και 17ου αι.[24] Μια κοινωνία που βασικό χαρακτηριστικό της είχε την κοινωνική συνοχή.[25] Σ' αυτή τη συνοχή καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως στα 1453 καθώς και η διάλυση του βυζαντινού κράτους, που ήρθε ως φυσικό επακόλουθο. Παράλληλα η οικονομική ευμάρεια του νησιού δημιουργεί τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να μετατραπεί η Κρήτη στο σπουδαιότερο καλλιτεχνικό κέντρο του ορθόδοξου κόσμου, μια διαδικασία που είχε ήδη αρχίσει από τις τελευταίες δεκαετίες του 14ου αι., αλλά ολοκληρώθηκε κάτω από τις νέες συνθήκες που διαμορφώνονται μετά το 1453. Καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία αυτή θεωρείται ότι έπαιξαν οι Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι που καταφεύγουν στην Κρήτη και οι οποίοι, ήδη από τα τέλη του 14ου αι., μαρτυρείται ότι ζουν και εργάζονται στην πόλη του Χάνδακα.[26]

---

24 Μαλτέζου, «Η Κρήτη», σσ. 142-147, 150-156. Η ίδια, «The Historical and Social Context», σσ. 17-47. Σ. Λ. Αλεξίου, «Ἡ κρητική λογοτεχνία καί ἡ ἐποχή της», *ΚρητΧρον*, 8(1954), σσ. 76-108. Ο ίδιος, «Τό Κάστρο τῆς Κρήτης καί ἡ ζωή του στόν ΙΣΤ' καί ΙΖ' αἰώνα», *ΚρητΧρον*, 1 9(1965), σσ. 146-178. Αναστασία Παπαδία-Λάλα, «Οι Έλληνες και η βενετική πραγματικότητα: Ιδεολογική και κοινωνική συγκρότηση», *Όψεις βενετοκρατούμενου Ελληνισμού*, σσ. 173-276, ιδ. 178-179, 182-187, 190-191. D. Holton, «The Cretan Renaissance», *Literature and Society*, σσ. 1-17. N. M. Panayotakis, "The Italian Background of Early Cretan Literature", *DOP*, 49 (1995), σσ. 281-320.

25 Ο ίδιος, «Ο ποιητής του Ερωτοκρίτου», *Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού*, σσ. 331-338.

26 Ονόματα Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων, οι οποίοι ήταν εγκατεστημένοι και εργάζονταν στην Κρήτη, είχε εντοπίσει η έρευνα ήδη από τις αρχές του αιώνα μας. Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι», σσ. 472-473. 22. Μέσα από τις έρευνες του M. Cattapan εντοπίστηκαν στα αρχεία της βενετοκρατούμενης Κρήτης τα ονόματα ενός αρκετά εντυπωσιακού αριθμού Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων. Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 37.14 (Θεόδωρος Μουζέλης), 37.18 (Γεώργιος Χρυσοκέφαλος), 37.31 (Εμμανουήλ Ουρανός), 37.31 (Νικόλαος Φιλανθρωπηνός), 38.36 (Αλέξιος Απόκαυκος). Βλ. επίσης Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 204.13, 204.20, 204.30, 204.36, 205.38, 211. Για κάποιους από τους ζωγράφους αυτούς θα γίνει ιδιαίτερος λόγος παρακάτω.

Ο μεγάλος αριθμός κρητικών εικόνων που έχουν σωθεί δείχνει καθαρά την εντυπωσιακή αύξηση στην παραγωγή που παρατηρείται από τον 15ο αι. και μετά. Είναι λογικό να δεχτούμε πως η οικονομική ευμάρεια του νησιού δημιούργησε και περισσότερους και πλουσιότερους παραγγελιοδότες. Οι παραγγελιοδότες αυτοί δεν ήταν μόνο οι Κρητικοί αλλά και οι Βενετοί της Κρήτης. Παράλληλα ο δρόμος άνοιξε και σύντομα οι κρητικές εικόνες έφταναν όχι μόνο στη Βενετία και σ' ολόκληρη την Ιταλία, αλλά ακόμα και μέχρι τη Φλάνδρα.[27] Την ίδια στιγμή τα μεγάλα μοναστικά κέντρα του Σινά και του Αγίου Όρους αποτελούσαν σταθερούς παραγγελιοδότες κρητικών εικόνων, ένα μέρος από τις οποίες σώζεται μέχρι και σήμερα εκεί. Παράλληλα η αύξηση στην παραγωγή κρητικών εικόνων επηρεάζεται και από το γεγονός ότι οι εικόνες, εκτός από αντικείμενα θρησκευτικής λατρείας και ευλάβειας, αντιμετωπίζονται και ως έργα τέχνης με αυθύπαρκτη καλλιτεχνική αξία. Δεν προορίζονταν μόνο για το ιδιωτικό εικονοστάσι, αλλά, όπως πληροφορούμαστε από σχετικά έγγραφα, κοσμούσαν και διάφορους χώρους των σπιτιών πλούσιων αστών του Χάνδακα.[28] Στενά συνδεδεμένο με αυτή τη διάσταση των εικόνων είναι και το φαινόμενο του συλλεκτισμού, που τώρα κάνει την εμφάνισή του στην Κρήτη, όπως και πάλι έγγραφα της εποχής μάς πληροφορούν.[29]

Οι υπογραφές των ζωγράφων που μας παραδίδονται μέσα από τις κρητικές εικόνες οδηγούν σε ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις. Κατ' αρχάς

---

[27] Maria Constantoudaki-Kitromilides, «Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Κατάλογος εκθέσεως, Royal Academy of Arts, London 27th March-21st June 1987, σσ. 51-53. Τα σχετικά έγγραφα μέσα από τα οποία πληροφορούμαστε για παραγγελίες εικόνων από Βενετούς εμπόρους τέχνης που ασφαλώς προορίζονταν για τις αγορές της Ευρώπης έχουν δημοσιευτεί από τον Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 48-49, αρ. εγγρ. 10. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σσ. 211-213, αρ. εγγρ. 6-8.

[28] Στις 2 Μαΐου του 1549, ο Κρητικός ζωγράφος Juane-Τζανής Γριπιώτης αναλάμβανε να επιχρυσώσει εννέα εικόνες και τα πλαίσιά τους, που βρισκόταν στον ημιώροφο της κατοικίας του Marco Dandolo στον Χάνδακα. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σ. 377, αρ. εγγράφου XVI. Η ίδια, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σ. 254. Στην απογραφή της κινητής περιουσίας του Valerio di Micheli, που γίνεται μετά τον θάνατό του, στις 2 Ιουλίου του 1602, καταγράφονται εικόνες σε όλα σχεδόν τα δωμάτια της κατοικίας του στο Χάνδακα. Μαρία Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στόν Χάνδακα σέ ἔγγραφα τοῦ 16ου καί 17ου αἰώνα», *Θησαυρίσματα*, 12 (1975), σσ. 109-112. Η ίδια, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σ. 254.

[29] Ο ευγενής Αντώνιος Καλλέργης που ζει στην πόλη του Χάνδακα κατά το πρώτο μισό του 16ου αι. παραγγέλλει και αγοράζει πίνακες Ιταλών και Φλαμανδών ζωγράφων. Παράλληλα έχει στην κατοχή του μεγάλο αριθμό κρητικών εικόνων όπως επίσης και αρχαία αγάλματα. Ν. Παναγιωτάκης, «Ἔρευναι ἐν Βενετίᾳ», *Θησαυρίσματα*, 5 (1968), σ. 54. Κωνσταντουδάκη, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σ. 254. Για το φαινόμενο του συλλεκτισμού (collezionismo) στην Ιταλία βλ. M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton, N.J. 1981, σσ. 248-249. L. Franzoni, «Antiquari e collezionisti nel Cinquecento», *Storia della cultura veneta*, τ. 3. III, Vicenza 1981, σσ. 207-266.



ΕΙΚ. 6:
Εικόνα του ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου άλλοτε (;) στο Σεράγεβο.

το ίδιο το γεγονός ότι τώρα βρίσκουμε υπερδιπλάσιες υπογεγραμμένες εικόνες δείχνει πως κάτι έχει αλλάξει. Από τη στιγμή δηλαδή που οι ζωγράφοι μπορούν και μνημονεύουν το όνομά τους πάνω στο καλλιτεχνικό τους δημιούργημα, φαίνεται πως η θέση τους μέσα στην κοινωνία όπου ζουν και εργάζονται έχει αναβαθμιστεί. Οι υπογραφές των Κρητικών ζωγράφων στις εικόνες του 15ου αι. ακολουθούν τον καθιερωμένο από τα βυζαντινά χρόνια τύπο «Χείρ»: *Χεὶρ Ἀγγέλου, Χεὶρ Ἀνδρέου Ρίτζου, Χεὶρ Ἀνδρέου Παβία.* Μπορεί βέβαια σ' αυτό τον τύπο υπογραφής να μην απηχείται ιδιαίτερα η αλλαγή στη θέση του ζωγράφου που υπαινίχτηκα παραπάνω, αφού περισσότερο υποδηλώνεται η θέση του ως τεχνίτη και χειρώνακτα. Όμως θα πρέπει μάλλον να θεω-

ρήσουμε ότι οι Κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αι., υιοθετώντας έναν τύπο υπογραφής που χρησιμοποιούνταν κατεξοχήν από τους Βυζαντινούς ζωγράφους, δηλώνουν περισσότερο την πρόθεσή τους να εμφανιστούν ως οι άμεσοι συνεχιστές αυτής της παράδοσης. Αλλά αν ο Βυζαντινός καλλιτέχνης βάζοντας το όνομά του πάνω στην καλλιτεχνική του δημιουργία αισθανόταν την ανάγκη να προσθέσει και ένα γεμάτο ταπεινοφροσύνη επίθετο (π.χ. *Διὰ χειρὸς κἀμοῦ ἁμαρτωλοῦ*), Κρητικοί ζωγράφοι όπως ο Άγγελος υπογράφουν με τρόπο που δείχνει αυτοπεποίθηση, ίσως και υπεροψία, όταν χρησιμοποιούν μόνο το μικρό τους όνομα, *Χεὶρ Ἀγγέλου*. Βέβαια σ' έναν τέτοιο τύπο υπογραφής θα πρέπει να δούμε και τη διάσταση εκείνη μιας κοινωνίας στην οποία έβρισκαν θέση και αποδοχή τέτοιου τύπου υπογραφές. Ο γιος του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου, Νικόλαος, ζωγράφος επίσης, υπογράφει μια εικόνα του που βρίσκεται, ή βρισκόταν, στο Σεράγεβο με τη φράση: *Χεὶρ Νικολάου Ρίτζου υἱὸς τοῦ μαΐστρου Ἀνδρέου* (εικ. 6), θέλοντας προφανώς να προσδώσει με τον τρόπο αυτό μεγαλύτερη αξία στο έργο του.[30] Παράλληλα προσφέρει ακόμα μια μαρτυρία για τα σε οικογενειακή βάση οργανωμένα εργαστήρια ζωγραφικής στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα κατά τον 15ο αι.[31]

Στις κρητικές εικόνες συναντάμε υπογραφές ζωγράφων στα λατινικά, που φανερώνουν ότι οι εικόνες αυτές προορίζονταν για δυτική πελατεία, εντός ή εκτός Κρήτης. Είναι σίγουρο πως για δυτική πελατεία εκτός Κρήτης προορίζονταν οι εικόνες εκείνες όπου όχι μόνο η υπογραφή του ζωγράφου είναι στα λατινικά, αλλά παράλληλα δηλώνεται και ο τόπος καταγωγής του. Andreas Pavias de Candia pinxit αναφέρει η υπογραφή σε μια εικόνα της Σταύρωσης (εικ. 7),[32] που σήμερα βρίσκε-

---

[30] Chatzidakis, «Les débuts», σ. 182, πίν. ΙΓ' 1. Weitzmann κ.ά., *The Icon*, πίν. στη σ. 321. Η εικόνα φυλασσόταν στην παλαιά σερβική εκκλησία του Σεράγεβου, η οποία καταστράφηκε από έκρηξη βόμβας στα 1991. Έκτοτε τα ίχνη της έχουν χαθεί.

[31] Όχι μόνο ο Νικόλαος Ρίτζος (περ. 1460-1503) ακολούθησε την τέχνη του πατέρα του, Ανδρέα Ρίτζου (περ. 1420-1491), αλλά φαίνεται πως και ο αδελφός του, Θωμάς, όπως σχετικά έγγραφα μας πληροφορούν, ήταν χρυσοχόος και ζωγράφος. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σσ. 310-311, αρ. 9. Ζωγράφος ήταν επίσης και ο γιος του Νικολάου, Μανέας. Στο ίδιο, σσ. 312, 347-348, αρ. 63. Ακόμα είναι λογικό να υποθέσουμε ότι οι αδελφοί Άγγελος και Ιωάννης Ακοτάντος διατηρούσαν κοινό εργαστήριο ζωγραφικής στην πόλη του Χάνδακα. Εξάλλου, όπως είδαμε στο κείμενο της διαθήκης, ο Άγγελος επιθυμούσε το παιδί που η γυναίκα του περίμενε, να γίνει και αυτό ζωγράφος, εφόσον ήταν αγόρι. Γνωστή είναι ακόμα η περίπτωση του ζωγράφου Νικόλαου Γριπιώτη-Ευριπιώτη (1491-1525) και του γιου του Ιωάννη (1516-1569). Αθ. Παλιούρας, «Ἡ ζωγραφικὴ εἰς τὸν Χάνδακα ἀπὸ 1550-1600», *Θησαυρίσματα*, 10 (1973), σ. 118, αρ. 14. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σσ. 305-307, αρ. 6, 330-336, αρ. 44. Η ίδια, «Ανέκδοτα έγγραφα για το ζωγράφο του 16ου αι. Ιωάννη Γριπιώτη», *Θησαυρίσματα*, 13 (1976), σσ. 284-296. Δεν προχωρώ περισσότερο μέσα στον 16ο αλλά ούτε και στον 17ο αι., όπου τα παραδείγματα είναι πολλά, γιατί εδώ μας ενδιαφέρει ο 15ος αι.

[32] Chatzidakis, «Les débuts», σσ. 194-195, πίν. ΚΑ', 1-2. Νανώ Χατζηδάκη, *Εικόνες*



ΕΙΚ. 7:
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Εικόνα του ζωγράφου Ανδρέα Παβία με τη Σταύρωση.



Εικ. 8:
Πάρμα, Galleria Nazionale. Εικόνα του ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου με την Παναγία του Πάθους.



ΕΙΚ. 9:
Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery. «Εικόνα» του ζωγράφου Αγγέλου Μπιτζαμάνου με την Επίσκεψη.



Εικ. 10:
Η «εικόνα» της Επισκέψεως σε σχέδιο του Seroux d'Agincourt (1730-1814).



Εικ. 11:
Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery. Τρίπτυχο του Αγγέλου Μπιτζαμάνου (φωτογραφία των αρχών του αιώνα).

ται στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας. Σε εικόνες με την Παναγία του Πάθους ζωγραφισμένες από τον Ανδρέα Ρίτζο, σήμερα στη Φλωρεντία (Galleria dell'Accademia), την Πάρμα (Galleria Nazionale, εικ. 8) και αλλού, διαβάζουμε την υπογραφή Andreas Rico de Candia Pinxit.[33] Στα λατινικά είναι επίσης γραμμένο το ιαμβικό επίγραμμα που συνοδεύει την παράσταση.[34] Υπάρχουν περιπτώσεις όπου μέσω των υπογρα-

---

Κρητικής Σχολής. 15ος-16ος αιώνας, Κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αρ. 20, σσ. 31-32. Μ. Καλλιγάς, *Έλληνες ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη. Μια επιλογή*, Αθήνα-Γιάννινα 1984, σσ. 40-48.

33 Για την εικόνα της Φλωρεντίας βλ. Cattapan, «Andrea e Nicola Rizo», σσ. 266-267, πίν. Α'. 1. *Από τον Χάνδακα*, αρ. 6. Για την εικόνα της Πάρμας, όπου το επίθετο του ζωγράφου αναγράφεται ως RICIO και όχι RICO, βλ. Cattapan, *ό.π.*, σ. 267. *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 7.

34 Συγκεκριμένα κάτω από τον αρχάγγελο Γαβριήλ, που κρατά το σταυρό, και στα δεξιά του Χριστού υπάρχουν τέσσερις δωδεκασύλλαβοι στίχοι σε έξι σειρές, γραμμένοι σε πολύ κομψή υστερογοτθική γραφή: *Qui primo Candidissime gaudium indixit/prehindicat nunc passionis signacula./Carnem vero XPS mortalem indutus/Timensque letum talia pavet cernendo.* (*Ὁ τό χαῖρε πρίν τῇ Πανάγνῳ μηνύσας/τά σύμβολα νῦν*



Εικ. 12:
Το αριστερό φύλλο του τριπτύχου με την υπογραφή του Μπιτζαμάνου.

φών σε εικόνες μπορούμε να παρακολουθήσουμε τις μετακινήσεις των Κρητικών ζωγράφων εκτός Κρήτης. Angelus Bizamanus grecus candiotus pinxit a Otranto διαβάζουμε σε μια σύνθεση της Επισκέψεως (εικ. 9, 10), της Συνάντησης δηλαδή της Παναγίας με την Ελισάβετ, έργο που σήμερα βρίσκεται στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης.[35] Για τον Ηρακλειώτη ζωγράφο Άγγελο Μπιτζαμάνο γνωρίζαμε ότι οι καλλιτεχνικές του υποχρεώσεις είχαν οδηγήσει, στις αρχές του 16ου αι., στο Κόμολακ της Δαλματίας.[36] Μέσα από κάποιες εικόνες του πληροφορούμαστε ότι στη συνέχεια βρέθηκε στο Ότραντο αλλά και στη Μπαρλέττα της Απουλίας.[37] Σε τρίπτυχο που ο Μπιτζαμάνος ζωγραφίζει ενώ, όπως φαίνεται, βρίσκεται ακόμα στην Κρήτη διαβάζουμε την υπογραφή του στα λατινικά: Angelus Bizamanus pinxit (εικ. 11, 12).[38] Το οικόσημο του βενετοκρητικού παραγγελιοδότη του τριπτύχου βρίσκεται ζωγραφισμένο στην πίσω όψη των δύο πλαϊνών φύλλων και φαίνεται ολόκληρο, όταν το τρίπτυχο είναι κλειστό (εικ. 13). Η Σ. Καλοπίση-Βέρτη μελετώντας τη θέση του ζωγράφου στην υστεροβυζαντινή κοινωνία διαπιστώνει ότι η κοινωνική διαφορά ανάμεσα στον ζωγράφο και τον κτήτορα μιας εκκλησίας δεν επέτρεπε, πολλές φορές, στον πρώτο να μνημονεύσει και το δικό του όνομα στην κτητορική επιγραφή μιας εκκλησίας.[39] Αντίθετα, η συνύπαρξη της υπογραφής του

τοῦ πάθους προδεικνύει/Χριστός δέ θνητήν σάρκα ἐνδεδυμένος/πότμον δεδοικώς δειλιᾶ ταῦτα βλέπων).

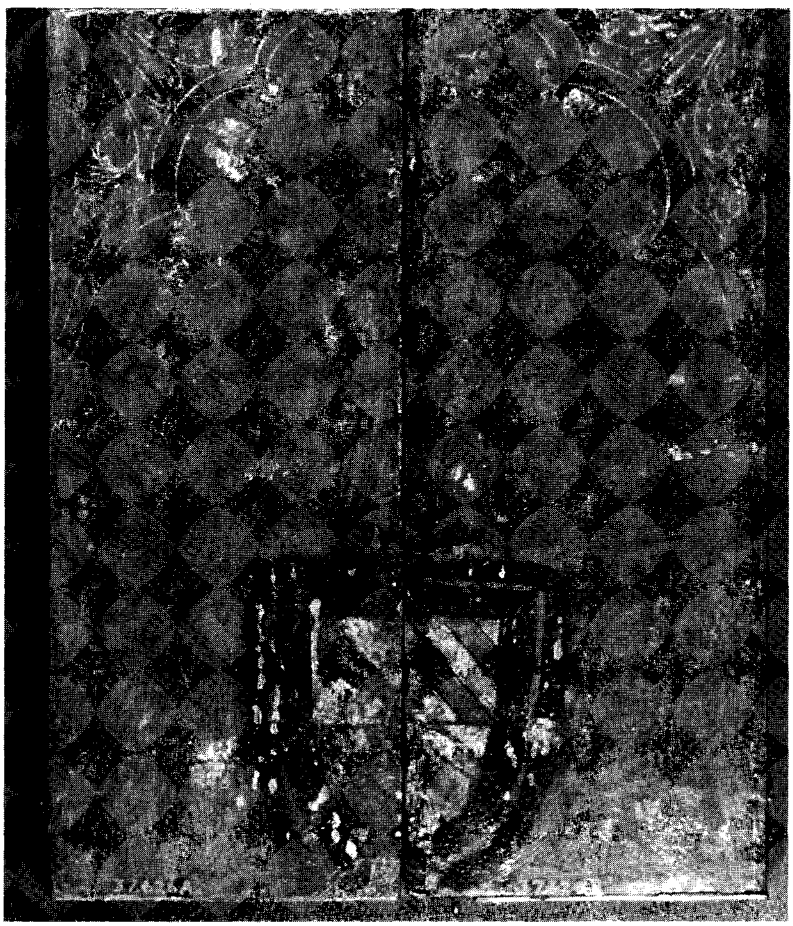
35 Vassilaki, «Some Cretan Icons», σσ. 86-88, εικ. 18-19.

36 Chatzidakis, «Les débuts», σσ. 195-196. Marisa Bianco-Fiorin, «L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni ed aggiunte», *Bolletino d'Arte*, 27 (1984), σ. 89, εικ. 1.

37 Gelao, "Tra Creta e Venezia. Le icone dal XV al XVIII secolo", σσ. 36-38, 141-142.

38 Vassilaki, «Some Cretan Icons», σσ. 81-86, εικ. 9-12.

39 Kalopissi-Verti, «Painters», σ. 146.



ΕΙΚ. 13:
Το τρίπτυχο της εικ. 1, κλειστό.

Μπιτζαμάνου με το οικόσημο του ευγενούς κτήτορα στο κρητικό τρίπτυχο της Βαλτιμόρης θα μπορούσε να εκληφθεί ως αδιάψευστη μαρτυρία για την κοινωνική ανέλιξη του Κρητικού ζωγράφου κατά την εποχή αυτή και για την αναγνώριση και αποδοχή του έργου του. Το παράδειγμα αυτό δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση για τον 15ο αι. Σε εικόνα της Pietà (= η Παναγία που θρηνεί τον νεκρό Χριστό), άλλοτε στον καθεδρικό ναό του Rossano της Καλαβρίας και σήμερα στο Museo Diocesiano d'Arte Sacra της ίδιας πόλης, διαβάζουμε την υπογραφή του Ανδρέα Παβία, A(ndr)e(a)s Pavias Pinxit και ακριβώς από πάνω βρίσκουμε τα οικόσημα του αποδέκτη (εικ. 14).[40]

[40] Τα οικόσημα ανήκουν στον Giovanni Battista Lagni, επίσκοπο του Ροσσάνο κατά τα έτη 1493-1505. Cattapan, «I pittori», σ. 207, αρ. 6. M. Chatzidakis, «La peinture des



Εικ. 14:
Rossano, καθεδρικός ναός. Εικόνα του ζωγράφου Ανδρέα Παβία με την Pietà.

Οι υπογραφές των Κρητικών ζωγράφων πάνω στις εικόνες μπορεί μεν να μας οδηγούν σε κάποιες ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις γύρω από τη θέση τους στη βενετοκρητική κοινωνία της εποχής, δεν αρκούν όμως για να την περιγράψουν πιο ολοκληρωμένα. Είναι οι πληροφορίες των αρχειακών εγγράφων αυτές που έρχονται να φωτίσουν την επαγγελματική δραστηριότητα των Κρητικών ζωγράφων και παράλληλα να μας δώσουν ενδιαφέρουσες πληροφορίες γύρω από την προσωπική τους ζωή και την κοινωνική τους θέση.[41] Τα έγγραφα αυτά προέρχονται από το νοταριακό αρχείο του Χάνδακα και το αρχείο του Δούκα της Κρήτης. Στο νοταριακό αρχείο εντοπίζουμε συμβολαιογραφικές πράξεις που αφορούν παραγγελίες έργων και συμβάσεις μαθητείας. Όμως πληροφορίες για τη δραστηριότητα ενός ζωγράφου δεν αντλούμε μόνο από έγγραφα που σχετίζονται άμεσα με τον ίδιο και την τέχνη του, όπως είναι τα παραπάνω, αλλά και από συμβολαιογραφικές πράξεις που ένας ζωγράφος μπορεί να συνάψει με διάφορες αφορμές και αφορούν άλλες δραστηριότητες της καθημερινής του ζωής, ή και από συμβόλαια όπου ο ζωγράφος απλώς υπογράφει ως μάρτυρας. Το τελευταίο συνήθως μας ενδιαφέρει ως χρονολογική ένδειξη της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Παράλληλα όμως προσφέρει και μια έμμεση μαρτυρία για την κοινωνική αποδοχή του συγκεκριμένου ζωγράφου.

Το παράδειγμα του Αγγέλου Ακοτάντου, στο οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή, είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο τα αρχειακά έγγραφα μπορούν να συμβάλουν οριστικά στη μελέτη ενός επώνυμου Κρητικού ζωγράφου και να φωτίσουν γενικότερα το θέμα. Και βέβαια στην περίπτωση αυτή είναι σημαντική η συνδρομή του ίδιου του έργου του συγκεκριμένου ζωγράφου. Ο εντοπισμός της διαθήκης του Αγγέλου από τον ακαδημαϊκό καθηγητή κ. Μ. Μανούσακα στο Αρχείο του Δούκα αποτέλεσε κάτι παραπάνω από ευτυχή συγκυρία. Και μάλιστα από τη στιγμή που το ιδιόχειρο κείμενο δεν σώθηκε στο πρωτότυπο αλλά σε πιστό αντίγραφο του πρωτοτύπου, που βρισκόταν στα χέρια του αδελφού του Ιωάννη και παρουσιάστηκε για επικύρωση στη Δουκική καγκελαρία του Χάνδακα μόλις στα 1457. Είδαμε βέβαια με ποιον τρόπο και άλλα

"madonneri" ou "vénétocrétoise" et sa destination», *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, τ. 2, Firenze 1977, σ. 688, εικ. 53. *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura Bizantina nelle chiese d' Italia.* Κατάλογος εκθέσεως. Ravenna, Museo Nazionale, επιμ. G. Morello, Milano 1990, αρ. 44, έγχρ. πίν. στη σ. 117. Σύμφωνα με τον συντάκτη του λήμματος, Mauro della Valle τα οικόσημα προστέθηκαν στην εικόνα αργότερα. Όμως η άποψή του αυτή δεν συνοδεύεται από την απαραίτητη τεχνική τεκμηρίωση. Η εικόνα δημοσιεύτηκε επίσης από τη Maria Pia Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Messina 1993 (2), σσ. 168-170, εικ. LIV, 103.

[41] Για μια αποτίμηση των πληροφοριών που παρέχουν τα έγγραφα των βενετσιάνικων αρχείων στη μελέτη της ζωγραφικής και των άλλων τεχνών βλ. Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», σσ. 435-451.

έγγραφα, όχι τόσο προσωπικά και διαφωτιστικά όσο μία διαθήκη, που προέρχονται είτε από το Αρχείο του Δούκα της Κρήτης (όπως η πράξη διορισμού νέου πρωτοψάλτη Χάνδακα στη θέση του Ακοτάντου και η απόφαση του Δούκα για την κηδεμονία της κόρης του) είτε από το νοταριακό αρχείο του Χάνδακα (το προικοσύμφωνο της Βαρβάρας και το συμφωνητικό ενοικιάσεως του σπιτιού του Ακοτάντου από τον γιο της Βαρβάρας και εγγονό του Αγγέλου) μας έδωσαν επίσης σημαντικότατες πληροφορίες για τον ζωγράφο. Και μάλιστα στην περίπτωση του συμφωνητικού ενοικιάσεως μπορέσαμε από ένα αντίγραφο που συντάχθηκε στις 17 Δεκεμβρίου του 1500 (δηλαδή πενήντα χρόνια μετά τον θάνατο του Αγγέλου) να εντοπίσουμε πού βρισκόταν το σπίτι και ίσως και το εργαστήριο ζωγραφικής του Ακοτάντου. Στο έγγραφο το σπίτι αναφέρεται με τη φράση *la casa de ser Anzolo Contando*, το σπίτι του κυρ Αγγέλου Ακοτάντου, ενδεικτικό της φήμης που εξακολουθούσε να συνοδεύει τον ζωγράφο και μετά τον θάνατό του.[42] Παρά τον εντυπωσιακό αριθμό εικόνων που είτε φέρουν την υπογραφή είτε μπορούν με σιγουριά να αποδοθούν στον Άγγελο, δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπισθεί ούτε μία συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ κάποιου παραγγελιοδότη και του Αγγέλου για την εκτέλεση κάποιας εικόνας. Το γεγονός πρέπει να είναι τυχαίο και να οφείλεται στην αποσπασματική διατήρηση του Αρχείου της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Ασφαλώς σε κατάστιχα νοταρίων που έχουν χαθεί θα βρίσκονταν παραγγελίες εικόνων προς τον Άγγελο και αυτές θα φώτιζαν ακόμα περισσότερο το πρόβλημα.

Στις περιπτώσεις όπου τέτοια έγγραφα παραγγελιών έχουν σωθεί, οι πληροφορίες που αντλούμε είναι πολύ ενδιαφέρουσες. Στα συμβόλαια αυτά, που συντάσσονταν από τους νοταρίους παρουσία και των δύο ενδιαφερομένων πλευρών, δηλαδή του παραγγελιοδότη και του ζωγράφου, καθορίζεται το θέμα της εικόνας, ο χρόνος παράδοσης και η αμοιβή του ζωγράφου. Αυτή συνήθως δίδεται σε δύο δόσεις, η μία προκατα-

---

42 Για τη μετά θάνατον διατήρηση της φήμης του Αγγέλου μπορεί κανείς να προσκομίσει και τα παρακάτω στοιχεία. Σε ευρετήριο του έτους 1649 που αφορά τα πράγματα που είχε στείλει ο Μιχαήλ Σερμόνης από τον Χάνδακα της Κρήτης στον Δημήτρη Σεμινέλο στη Βενετία και τα οποία οι κληρονόμοι του πρώτου αξιώνουν να τους επιστραφούν, αναφέρεται και εικόνα της Παναγίας ζωγραφισμένη «ἀπό τό χέρι τοῦ κυρ 'Αγγέλου, ζωγράφου διασημοτάτου» (per mano del chir Angelo pitor famosissimo). Νίκη Γ. Τσελέντη, «Νέα στοιχεία για το ζωγράφο "κυρ Άγγελο"», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, σσ. 618-629. Επίσης σε καταγραφές της κινητής και ακίνητης περιουσίας των ναών και μονών των Κυθήρων, των ετών 1687 και 1690, σημειώνεται εικόνα του αγίου Ιωάννου του Βαπτιστή, έργο του ζωγράφου κυρ Αγγέλου. Αυτή είναι και η μοναδική εικόνα σε όλη την καταγραφή, όπου αναφέρεται και το όνομα του ζωγράφου. Χρύσα Α. Μαλτέζου, «Ειδήσεις για ναούς και μονές στα Κύθηρα από αρχειακές πηγές», *Πρακτικά του Ε΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, τ. 1, Αργοστόλι 1989, ανατύπ. Η ίδια, *Βενετική παρουσία στα Κύθηρα. Αρχειακές μαρτυρίες*, Αθήνα 1991, αρ. I, σσ. 276, 278-279, 283.

βολικά και η άλλη με την παράδοση του έργου. Επίσης καθορίζεται ποινική ρήτρα στην περίπτωση της μη έγκαιρης παράδοσης του έργου. Στις 23 Ιουνίου του 1418 συντάσσεται συμβόλαιο ανάμεσα στον ζωγράφο Νικόλαο Φιλανθρωπηνό και τον Γεώργιο Χρυσοβέργη, με το οποίο ο πρώτος αναλαμβάνει να ζωγραφίσει για τον δεύτερο δύο εικόνες, η μία με την Παναγία και η άλλη με τον άγιο Γεώργιο, στην τιμή των είκοσι υπερπύρων και σε διαστάσεις που καθορίζονται επακριβώς (ύψος 3 πόδια και πλάτος 2,5). Ο παραγγελιοδότης είναι υποχρεωμένος να παράσχει το ξύλο και ο ζωγράφος τον χρυσό και τα χρώματα. Ως χρόνος παράδοσης ορίζεται η 12η Ιουλίου του ίδιου έτους, δηλαδή οι εικόνες έπρεπε να παραδοθούν σε διάστημα περίπου είκοσι ημερών. Ως ποινική ρήτρα καθορίζεται το ποσόν των 25 υπερπύρων.[43]

Ο ζωγράφος Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, που αναφέρεται στο παραπάνω συμβόλαιο, ανήκει στους ζωγράφους εκείνους των οποίων το έργο μαρτυρείται μέσα από αρχειακά έγγραφα, αλλά που κανένα δείγμα του έργου τους δεν έχει σωθεί. Οπωσδήποτε όμως η περίπτωσή του μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, όχι μόνο γιατί είναι ένας ζωγράφος με πλούσια δραστηριότητα, όπως τα έγγραφα μας πληροφορούν, αλλά και γιατί φαίνεται ότι είχε εξέχουσα θέση στην κοινωνία του Χάνδακα. Βέβαια σ' αυτό, περισσότερο ίσως από το επάγγελμά του, σημαντικότερο ρόλο πρέπει να είχε παίξει η κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή του, και μάλιστα από τη γνωστή βυζαντινή οικογένεια των Φιλανθρωπηνών,[44] καθώς και το γεγονός ότι ήταν συγγενής του οικουμενικού πατριάρχη Ιωσήφ Β΄.[45] Όμως ακόμα κι αν ισχύει αυτό, είναι ενδιαφέρουσα η περίπτωση ενός ανθρώπου με τέτοια κοινωνική θέση, ο οποίος ασκεί το επάγγελμα του ζωγράφου. Ο Νικόλαος Φιλανθρωπηνός είχε εγκατασταθεί με την οικογένειά του από τα τέλη του 14ου αι. στην πόλη του Χάνδακα, όπου και διατηρούσε εργαστήριο ζωγραφικής.[46] Εκτός από την παραγγελία των δύο εικόνων που αναλαμβάνει για λογαριασμό του Γεώργιου Χρυσοβέργη στα 1418, όπως είδαμε παραπάνω, υπάρχουν και άλλες συμβολαιογραφικές πράξεις που αφορούν την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Στις 14 Ιουλίου του 1412 ο Φιλανθρωπηνός αναλαμβάνει να ζωγραφίσει για τον Αλέξανδρο Μπάρμπο, επίσης κάτοικο του Χάνδακα, συνθέσεις για μια pala d'altare,[47] σύμφωνα με τις γραπτές οδηγίες που του εί-

---

[43] Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σ. 266, σημ. 7.

[44] V. Laurent, «Légendes sigillographiques et familles byzantines», *EO*, 31 (1932), σσ. 177-181. Μ. Μανούσακας, «Μέτρα τῆς Βενετίας ἔναντι τῆς ἐν Κρήτῃ ἐπιρροῆς τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως κατ' ἀνέκδοτα βενετικά ἔγγραφα (1418-1419)», *ΕΕΒΣ*, 30 (1960), σσ. 96-97, σημ. 1. *PLP*, τ. 12, Wien 1994, σσ. 90-98. *ODB*, τ. 3, σ. 1649.

[45] Μανούσακας, *ό.π.*, σσ. 96-97.

[46] Cattapan, «Nuovi documenti», σ. 37, αρ. 31. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σ. 204, αρ. 30. Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σσ. 265-269.

[47] Η pala d'altare αποτελεί μεγάλο πίνακα αγίας τράπεζας καθολικής εκκλησίας. Η

χε δώσει ο παραγγελιοδότης.[48] Το έργο έπρεπε να παραδοθεί σε ενάμισι μήνα και η τιμή του ορίστηκε στα τριάντα υπέρπυρα, από τα οποία ο ζωγράφος πήρε ως προκαταβολή τα έξι, για να αγοράσει τον χρυσό. Με άλλο συμβόλαιο, της 2ας Νοεμβρίου του 1413, ο Φιλανθρωπηνός αναλαμβάνει να χρυσώσει μέσα σε δύο εβδομάδες ένα ζευγάρι κουρτίνες για τον Ορέστιο ντε Μολίνο.[49] Παράλληλα ο Φιλανθρωπηνός παρέδιδε και μαθήματα ζωγραφικής, όπως δείχνει σύμβαση μαθητείας του 1400, με την οποία αναλαμβάνει να διδάξει την τέχνη της ζωγραφικής για τρία χρόνια στον νεαρό Γεώργιο Μουσούρο.[50] Στα 1435 ο Φιλανθρωπηνός υπογράφει ως μάρτυρας σε έγγραφο που συντάσσεται στη Βενετία και στο οποίο αναφέρεται ως magister Nicolaus Philastropino, magister artis musaice in ecclesia Sancti Marci, δηλαδή μαΐστορας των μωσαϊκών του ναού του Αγίου Μάρκου στη Βενετία.[51]

Εκτός από τον Νικόλαο Φιλανθρωπηνό, αξίζει να αναφέρουμε την περίπτωση ενός ακόμα Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου, του Αλέξιου Απόκαυκου, εγκατεστημένου στον Χάνδακα από τις αρχές του 15ου αι.,[52] του οποίου τη δραστηριότητα επίσης φωτίζουν αρχειακά έγγραφα. Στις 24 Απριλίου του 1399 δέχεται ως μαθητή στο εργαστήριό του τον Γεώργιο Αγγελέτο και υπόσχεται να του διδάξει τη ζωγραφική τέχνη σε διάστημα επτά ετών, ενώ στις 13 Ιουλίου του 1412 αναλαμβάνει να ζωγραφίσει ένα ζευγάρι κουρτίνες για τον Βενετό Zipano Contarini.[53] Το γεγονός ότι είναι φίλος του απεσταλμένου του οικουμενικού πατριάρχη στην Κρήτη, Ιωσήφ Βρυέννιου,[54] σπουδαίας θεολογικής προσωπικότητας της εποχής, δείχνει πολλά, και ακόμα περισσότερα υποδηλώνει το γεγονός ότι ορίζεται εκτελεστής της διαθήκης του Βρυεννίου.[55] Συγκεκριμένα, το κείμενο της διαθήκης αναφέρει: *ἐπίτροπον δὲ καὶ οἰκονόμον εἰς ταῦτα μετὰ τὸν Χριστὸν Ἀλέξιον Ἀπόκαυχον τὸν*

απόδοση του όρου στα ελληνικά ως πολυπτύχου είναι μάλλον αδόκιμη. Βλ. τις παρατηρήσεις της Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη βρεφοκρατούσα», σ. 285, σημ. 1-2.

48 Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σ. 266, σημ. 7.

49 *Στο ίδιο*, σ. 266, σημ. 9.

50 Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σ. 265, σημ. 2. Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 219, έγγρ. αρ. 13.

51 *Στο ίδιο*, σσ. 266-269.

52 Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι», σσ. 472-473. *PLP*, τ.Ι/1, Wien 1976, αρ. 1194. *ODB*, τ. 1, σ. 134.

53 Cattapan, «Nuovi documenti», σ. 38, αρ. 36. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σ. 204, αρ. 35, σ. 232.

54 Τωμαδάκης, *Ιωσήφ Βρυέννιος*. Ο ίδιος, *Σύλλαβος*, τ. 2, σσ. 491-611. *PLP*, τ. Ι/2, Wien 1977, αρ. 3257. *ODB*, τ. 1, σ. 330.

55 Το κείμενο της διαθήκης του Ιωσήφ Βρυεννίου (*Διάταξις Ἰωσὴφ μοναχοῦ Βρυεννίου* - 1421) δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο A. Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca sacra. Sbornik Grečeskick Neizdannych Bogoslovskick Tekstov IV-XV vekov*, St. Petersburg 1909, φωτοτυπ. ανατύπ. Leipzig 1975, σσ. 295-296. Αναδημοσιεύτηκε από τον Τωμαδάκη, *Ιωσήφ Βρυέννιος*, σσ. 33, 122-123. Ο ίδιος, *Σύλλαβος*, τ. 2, σσ. 503-504.

ζωγράφον ἀφίημι. Οπωσδήποτε η ιδιαίτερη τιμή που κάνει ο Βρυέννιος στον Απόκαυκο ορίζοντάς τον εκτελεστή της διαθήκης του αποτελεί μια έμμεση μαρτυρία της κοινωνικής αναγνώρισης που ασφαλώς θα απολάμβανε ο ζωγράφος. Αυτή η κοινωνική του αναγνώριση δεν θα ήταν άσχετη και με το γεγονός ότι έφερε το όνομα της γνωστής βυζαντινής οικογένειας των Αποκαύκων.[56] Παράλληλα διαπιστώνουμε ότι ο Απόκαυκος διέθετε και αξιόλογη μόρφωση. Αυτό υποδηλώνεται από έξι επιστολές, τις οποίες ο Βρυέννιος είχε στείλει στον Απόκαυκο κατά την περίοδο που και ο πρώτος βρισκόταν στην Κρήτη, αλλά και αφού είχε πια επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη.[57] Η αρχαΐζουσα γλώσσα, το ύφος και το περιεχόμενο των επιστολών αυτών σαφώς υπαινίσσονται ότι ο αποδέκτης τους ήταν το λιγότερο εγγράμματος. Σε μία μάλιστα από τις επιστολές που ο Βρυέννιος γράφει προς τον Απόκαυκο από την Κωνσταντινούπολη μιλά για κάποια βιβλία που του είχε ήδη στείλει και για κάποια άλλα που του στέλνει προς φύλαξη μέχρι να επιστρέψει και ο ίδιος στην Κρήτη.[58]

Για την εγγραμματοσύνη των Κρητικών ζωγράφων, στοιχείο σημαντικό για τη θέση τους στην κοινωνία της εποχής, συνάγουμε πληροφορίες μόνο έμμεσα. Κάτι τέτοιο υποστηρίξαμε για τον Ακοτάντο από το γεγονός ότι συνέταξε και έγραψε ιδιοχείρως τη διαθήκη του, ότι διέθετε σημαντική προσωπική βιβλιοθήκη και ότι κατείχε το αξίωμα του πρωτοψάλτη Χάνδακα. Σε άλλες περιπτώσεις μπορούμε απλώς να διαπιστώσουμε την εγγραμματοσύνη ενός ζωγράφου χωρίς να είμαστε σε θέση να ελέγξουμε τον βαθμό της. Για παράδειγμα σε σύμβαση μαθητείας που υπογράφεται ανάμεσα στην Κατερούτσα Σουλουμά και τον ζωγράφο Ανδρέα Παβία, στις 19 Νοεμβρίου του 1499, ο δεύτερος αναλαμβάνει να διδάξει στον γιο της πρώτης, Ακουίλο, τη ζωγραφική τέχνη και τα ελληνικά γράμματα.[59] Η διάρκεια της μαθητείας καθορίζεται στα

---

56 *ODB*, τ. 1, σσ. 134-135. *PLP*, τ. 1, αρ. 1178-1195. Δεν μας είναι γνωστό με ποιον ιδιαίτερο κλάδο της οικογένειας των Αποκαύκων συνδέεται ο Αλέξιος.

57 *Ἰωσήφ μοναχοῦ τοῦ Βρυεννίου τά παραλειπόμενα... ἤδη πρῶτον τύποις ἐκδοθέντα ἐπιμελείᾳ τε καί δαπάνῃ Θωμᾶ Μανδακάσου ἰατροῦ τοῦ ἐκ πόλεως Καστορίας*, τ. 3, Leipzig 1784, σσ. 170-173, 176-178, 179-180. Papadopoulos-Kerameus, *ό.π.*, σσ. 295-296. Τωμαδάκης, *Ιωσήφ Βρυέννιος*, σσ. 33, 45, 122-123, 126-130. Ο ίδιος, *Σύλλαβος*, τ. 2, σσ. 500-501.

58 ΙΗ' Ἀλεξίῳ. «...*Ἔναγχός σοι τάς βίβλους σύν γράμμασι πεπομφώς τάς τιμίας, ἐναποστέλλω ἰδού σοι καί τόν ἐμόν θησαυρόν. θησαυρόν, ἐμοί μέν καί τοῦ πάλαι Κροίσου ἡδύτερον, πολλοῖς δέ τῶν φιλοχρίστων, χρυσοῦ πολλοῦ τιμιώτερον. Πλήν, ἀσφαλείας χάριν κιβωτίῳ περικλείσας καί κηρῷ σφραγισάμενος τοῦτον ἀπέστειλα, οὕτω μένειν βουλόμενος, ἕως ὥρας ἀφίξεως τῆς ἐμῆς...*». *Ἰωσήφ Βρυεννίου παραλειπόμενα*, σ. 171. Τωμαδάκης, *Ιωσήφ Βρυέννιος*, σ. 127.

59 Το έγγραφο δημοσιεύτηκε από τον Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 222, αρ. 21. Ο ίδιος, «I pittori», σ. 203. Αλλά και ο ζωγράφος Ιωάννης Ακοτάντος αναλαμβάνει να διδάξει σε νεαρό μαθητή του τη ζωγραφική τέχνη καθώς και τα ελληνικά γράμματα. Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 225, αρ. 21.

οκτώ χρόνια. Φυσικά δεν ξέρουμε σε ποιο επίπεδο θα έφτανε η διδασκαλία των ελληνικών γραμμάτων από τον ζωγράφο στον μαθητή του.

Η οργανωμένη μορφή που παίρνουν τώρα η εκμάθηση και η διδασκαλία της ζωγραφικής, όπως φαίνεται από τις συμβάσεις μαθητείας, τα ιδιωτικά δηλαδή συμφωνητικά που συντάσσονται από τους νοταρίους και υπογράφονται από τον ζωγράφο και τον γονέα ή κηδεμόνα του νεαρού μαθητή, συμπληρώνουν την εικόνα ενός κατοχυρωμένου επαγγέλματος που διεπόταν από συγκεκριμένες αρχές.[60] Η διάρκεια της μαθητείας κυμαινόταν από πέντε μέχρι δέκα χρόνια και εξαρτιόταν από την ηλικία και την ικανότητα του μαθητή. Ο ζωγράφος αναλάμβανε την υποχρέωση να διδάξει την τέχνη της ζωγραφικής στον μαθητή του μέσα στον καθορισμένο από τη σύμβαση χρόνο, ή στην αντίθετη περίπτωση να πληρώσει πρόστιμο. Επίσης αναλάμβανε τις δαπάνες διατροφής, ενδύσεως και υποδήσεως του μαθητή του και, σε ελάχιστες περιπτώσεις, ήταν υποχρεωμένος να του καταβάλει και μισθό. Με το τέλος της περιόδου της μαθητείας κοντά στον ζωγράφο-δάσκαλο, ο μαθητευόμενος μεταπηδούσε στην τάξη των λαβοράντε και μετά από πάροδο δύο ετών γινόταν μαΐστρος. Είναι φανερό πως μέσα από αυτή τη διαδικασία κατοχυρώνεται η επαγγελματική ταυτότητα του ζωγράφου. Ο τίτλος του μαΐστρου ασφαλώς προσέδιδε κύρος στον φέροντα, μαζί με τη δυνατότητα να αναλαμβάνει παραγγελίες εικόνων και να δέχεται μαθητές. Στις 24 Απριλίου του 1482, ο γνωστός ζωγράφος του Χάνδακα Ανδρέας Παβίας αναλαμβάνει να διδάξει σε διάστημα πέντε ετών τη ζωγραφική τέχνη στον Αγγελίνο, γιο του Νικολάου Μπιτζαμάνου.[61] Ο Αγγελίνος είναι ο μετέπειτα γνωστός ζωγράφος Άγγελος Μπιτζαμάνος, που οι επαγγελματικές του υποχρεώσεις, μερικές δεκαετίες αργότερα, θα τον οδηγήσουν στη Δαλματία και την Απουλία.[62] Το πλήθος των μαθητευομένων ζωγράφων που ο Παβίας είχε στο εργαστήριό του, όπως μαρτυρούν οι συμβάσεις μαθητείας που έχουν σωθεί,[63] αποτελεί ασφαλή ένδειξη του κύρους και της αναγνώρισης που είχε ως ζωγρά-

---

60 Συμβάσεις μαθητείας για τη διδασκαλία της ζωγραφικής έχουν δημοσιευτεί από τον Cattapan, «Nuovi documenti», σ. 44, αρ. εγγρ. 8. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σσ. 217-225. Γενικότερα για τις συμβάσεις μαθητείας στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη βλ. Ι. Π. Κισκήρας, *Ἡ σύμβασις μαθητείας ἐν τῇ Βενετοκρατουμένῃ Κρήτῃ (Μετ' ἀνεκδότων ἐγγράφων ἐκ τοῦ Archivio di Stato τῆς Βενετίας)*, Αθήναι 1968. Elisabeth Santschi, «Contrats de travail et d'apprentissage en Crète Vénitienne au XIVe siècle d' après quelques notaires», *Revue Suisse d'Histoire*, 19 (1969), σσ. 34-73. Θ. Ε. Δετοράκη, «Διδασκαλικές καί βιβλιογραφικές συμβάσεις στή βενετοκρατούμενη Κρήτη», *Κρητολογία*, 10-11 (1980), σσ. 231-256.

61 Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 221, αρ. εγγρ. 17.

62 Βλ. παραπάνω, σημ. 35-38.

63 Στα έγγραφα που έχει δημοσιεύσει ο Cattapan και που αφορούν τον Ανδρέα Παβία εντοπίζομε έξι συμβάσεις μαθητείας. Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 220-222, αρ. εγγρ. 16-21. Ο ίδιος, «I pittori», σσ. 201-203, 209.

φος. Και είναι λογικό αυτή η επαγγελματική αναγνώριση να συνοδεύεται και από την ανάλογη κοινωνική. Παράλληλα μέσα από έγγραφα της εποχής παρακολουθούμε την έντονη δραστηριότητά του σε αγοραπωλησίες και ενοικιάσεις ακινήτων και επιχειρήσεων.[64] Για παράδειγμα, είχε εξασφαλίσει από τις βενετικές αρχές το μονοπώλιο του ψαρέματος στον ποταμό Αλμυρό, το οποίο και παραχώρησε με ενοίκιο για έξι εβδομάδες σε δύο άλλους.[65] Μπορούμε επομένως να υποθέσουμε πως και η οικονομική του επιφάνεια θα του είχε προσδώσει ανάλογο κύρος.

Οι παραγγελίες που οι Κρητικοί ζωγράφοι επώνυμα δέχονται από σημαντικούς παραγγελιοδότες εκτός Κρήτης αποτελεί μαρτυρία για το ότι το όνομα και η φήμη τους είχε ξεπεράσει τα όρια του νησιού. Στις 3 Ιανουαρίου του 1492 τρεις απεσταλμένοι του Βενετού προβλεπτή Ναυπλίου Giovanni Nanni παραγγέλλουν στον Ηρακλειώτη ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη[66] μία μεγάλη pala d'altare, διαστάσεων 2,50 × 1,80 μ., που ασφαλώς προοριζόταν για την Αγία Τράπεζα κάποιας καθολικής εκκλησίας της πόλεως του Ναυπλίου. Η pala θα περιελάμβανε 23 μορφές, από τις οποίες οι πέντε θα βρίσκονταν στην κεντρική πλευρά και οι δεκαοκτώ στα πλάγια. Ως αμοιβή του ζωγράφου συμφωνήθηκε το ποσόν των δεκατριών δουκάτων και ως χρόνος παραδόσεως οι σαράντα ημέρες. Για την ίδια pala, ο γλύπτης Νικόλαος Μπαρμπαρήγος αναλαμβάνει να σκαλίσει το ξύλο και ο ζωγράφος Γεώργιος Βλαστός να τη χρυσώσει.[67] Η συγκεκριμένη pala d'altare δεν έχει σωθεί, αλλά ένα κρητικό «πολύπτυχο» του 15ου αι. που υπάρχει στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης και προέρχεται από την εκκλησία του San Stefano στη Μονόπολη της Απουλίας, μας δίνει μια εικόνα τού πώς θα έμοιαζε ένα τέτοιο έργο (εικ. 15, 16, 17).[68]

---

[64] Cattapan, «I pittori», σσ. 201-204, 209-217.

[65] Στο ίδιο, σσ. 202, 213, αρ. εγγρ. 11 (2 Δεκεμβρίου 1491).

[66] Για τον Νικόλαο Τζαφούρη (μαρτυρίες 1487-1501) και το έργο του, Cattapan, «I pittori», σσ. 225-234. Chatzidakis, «Les débuts», σσ. 183-188. Ο ίδιος, *Έλληνες ζωγράφοι*, σσ. 292-294.

[67] Τρία συμβόλαια παραγγελίας συντάχθηκαν στην πόλη του Χάνδακα την ίδια μέρα από τον ίδιο συμβολαιογράφο ανάμεσα στους εκπροσώπους του παραγγελιοδότη και τον κάθε καλλιτέχνη χωριστά. Τα σχετικά έγγραφα δημοσιεύτηκαν από τον Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 209-210, έγγρ. αρ. 1-3, και αναδημοσιεύτηκαν από την Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», σσ. 459-460, αρ. 6.

[68] Το «πολύπτυχο» μελέτησε η M.S. Calò Mariani και το χρονολόγησε στα 1460-1470 θεωρώντας το αρχικά έργο «Ιταλο-έλληνα» ζωγράφου που είχε εργαστεί στη Μονόπολη. Maria Stella Calò Mariani, «Considerazione sulla cultura artistica nel territorio à sud-est di Bari tra XI e XV secolo», *Società, Cultura, economia nella Puglia medievale* επιμ. V. L'Abbate. Atti del Convegno di Studi «Il territorio a sud-est di Bari in età medievale» (Conversano 1983), Bari 1985, σσ. 412-418, εικ. 18-20. Σε άλλη μελέτη της η Mariani το απέδωσε σε «Κρητικούς καλλιτέχνες» εγκατεστημένους στη Μονόπολη. Η ίδια, «San Nicola nell'arte in Puglia tra XIII e XVIII secolo» *San Nicola di Bari e la sua basilica: Culto, arte, tradizione*, επιμ. G. Otranto, Milano 1987, σ. 110. Η C. Gelao

Εικ. 15:
Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.
Κρητικό «πολύπτυχο». Η κεντρική παράσταση.



Αυτά τα έγγραφα παραγγελίας μάς ενδιαφέρουν και για έναν πρόσθετο λόγο. Γιατί σ' αυτά μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξειδίκευση και τον σαφή καταμερισμό εργασίας στα οποία οδηγούνται οι Κρητικοί καλλιτέχνες της εποχής. Σύμφωνα με την παραπάνω παραγγελία, σε άλλον ανατίθεται να σκαλίσει το ξύλο, σε άλλον να το χρυσώσει και τέλος σε άλλον να ζωγραφίσει τις μορφές. Υπάρχουν έγγραφα που φωτίζουν ακόμα πιο αποκαλυπτικά αυτό τον καταμερισμό εργασίας, ο οποίος αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της μεσαιωνικής αστικής οικονομίας και

αποδέχεται τη χρονολόγηση της Calò Mariani και συγκρίνει την κεντρική παράσταση του «πολυπτύχου» με την Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα με την ανάλογη παράσταση της δεσποτικής εικόνας της Παναγίας στο καθολικό του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, έργο του Ανδρέα Ρίτζου. Gelao, "Tra Creta e Venezia", σ. 35. Με τον Ανδρέα Ρίτζο πίστευε ότι συνδέεται το «πολύπτυχο» και η Λασκαρίνα Μπούρα, «Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη. Προσφορά ανώνυμου δωρητή», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, σ. 402. Πρόσφατα το «πολύπτυχο» χρονολογήθηκε από τη Μαρία Κωνσταντουδάκη στις αρχές του 15ου αι. και συνδέθηκε επίσης με τη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη βρεφοκρατούσα», σσ. 285-301.



Εικ. 16:
Το «πολύπτυχο» της Βοστώνης. Το αριστερό τμήμα.



Εικ. 17:
Το «πολύπτυχο» της Βοστώνης. Το δεξιό τμήμα.

των νόμων της αγοράς που διαμορφώνονται σ' αυτήν. Στις 4 Ιουλίου 1499 δίδεται στον Χάνδακα μια μεγάλη παραγγελία εικόνων της Παναγίας, ένα μέρος της οποίας (διακόσιες εικόνες) ανατίθεται στον ζωγράφο Μιχαήλ Φουκά.[69] Ο χρόνος της παράδοσης είναι εξαιρετικά σύντομος (σαράντα ημέρες) και ο Φουκάς, για να μπορέσει να αντεπεξέλθει σ' αυτή την παραγγελία και έχοντας προφανώς την υποχρέωση να παραδώσει και άλλες παραγγελίες στο ίδιο διάστημα, είχε οργανωθεί κατάλληλα. Αυτό μας επιτρέπει να υποθέσουμε την ύπαρξη ενός ιδιότυπου συμφωνητικού, που ο Φουκάς είχε συνάψει τον Μάιο του 1499, δηλαδή πριν από την παραγγελία του Ιουλίου, με τον ζωγράφο Αντώνιο Ταγιαπέρα.[70] Συγκεκριμένα ο Φουκάς προσλαμβάνει για δύο μήνες στο εργαστήριό του τον Ταγιαπέρα και του αναθέτει να ζωγραφίζει επτά πρόσωπα Παναγίας την ημέρα. Δηλαδή στο διάστημα των δύο μηνών που ο Ταγιαπέρα θα βρισκόταν στο εργαστήριο του Φουκά, αν εργαζόταν επί έξι ημέρες την εβδομάδα, θα ζωγράφιζε συνολικά περισσότερα από τριακόσια πρόσωπα Παναγίας.

Από τους εκατό τουλάχιστον ζωγράφους που μαρτυρούνται στην πόλη του Χάνδακα κατά τον 15ο αι.,[71] πόσοι νομίζουμε τελικά ότι θα μπορούσαν να ενταχθούν στην κατηγορία του επώνυμου ζωγράφου; Ασφαλώς ένας μικρός μόνο αριθμός, ο οποίος, με κάποια σχετική απόκλιση, ίσως είναι δυνατόν και να καθοριστεί. Κάποιοι από τους Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους του Χάνδακα φαίνεται πως ήταν επώνυμοι και βασικό ρόλο σ' αυτό θα έπαιξε η καταγωγή τους, τόσο από τη βασιλεύουσα όσο και από γνωστές βυζαντινές οικογένειες.[72] Επίσης για

---

69 Η παραγγελία αφορούσε την παραγωγή επτακοσίων εικόνων της Παναγίας που δύο έμποροι, ο Giorgio Basejo από τη Βενετία και ο Πέτρος Βαρσαμάς από την Πελοπόννησο, αναθέτουν σε τρεις Κρητικούς ζωγράφους. Ένα μέρος των εικόνων αυτών έπρεπε να είναι «in forma greca», σύμφωνα δηλαδή με τη βυζαντινή παράδοση, και οι υπόλοιπες «in forma à la latina», δηλαδή δυτικής εικονογραφίας και τεχνοτροπίας. Τρία χωριστά συμβόλαια υπογράφονται στην πόλη του Χάνδακα την ίδια μέρα και στον ίδιο συμβολαιογράφο, ανάμεσα στα συμβαλλόμενα μέρη, τους παραγγελιοδότες από τη μια και τον καθένα από τους τρεις Κρητικούς ζωγράφους από την άλλη. Τα έγγραφα δημοσιεύτηκαν από τον Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 211-213, έγγρ. αρ. 6-8 και αναδημοσιεύτηκαν από την Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή» σσ. 460-461, αρ. 7.

70 Cattapan, *στο ίδιο*, σ. 211, έγγρ. αρ. 4.

71 Ο αριθμός έχει υπολογιστεί μέσα από τα ονόματα των ζωγράφων που έρευνες του Cattapan μας έδωσαν. Βλ. παραπάνω, σημ. 20. Ενδεχομένως ο αριθμός αυτός να είναι ακόμα μεγαλύτερος αν δεχθούμε πως σε μια τόσο κοπιαστική έρευνα που έγινε από έναν μόνο ερευνητή είναι λογικό να ξέφυγαν της προσοχής του έγγραφα που θα μας έδιναν πληροφορίες ή και μόνο τα ονόματα και άλλων Κρητικών ζωγράφων.

72 Δεν είναι μόνο οι περιπτώσεις του Νικολάου Φιλανθρωπηνού και του Αλεξίου Απόκαυκου, για τους οποίους έγινε ιδιαίτερος λόγος παραπάνω. Ασφαλώς και άλλοι ζωγράφοι από την Κωνσταντινούπολη εγκατεστημένοι στον Χάνδακα, των οποίων η επαγγελματική δραστηριότητα μαρτυρείται στις πηγές και οι οποίοι φέρουν γνωστά βυζαντινά ονόματα (Άγγελος Απόκαυκος, Εμμανουήλ Ουρανός) θα

τον Άγγελο Ακοτάντο δεν έχουμε καμιά αμφιβολία για το πόσο φημισμένος ζωγράφος ήταν, θεωρώντας μάλιστα πως αντιπροσωπεύει τον κατεξοχήν επώνυμο ζωγράφο του Χάνδακα κατά το πρώτο μισό του 15ου αι. Θα μπορούσαμε επίσης να υποστηρίξουμε πως και η γενιά των επώνυμων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αι. διαμορφώθηκε γύρω από τον Άγγελο. Οι επώνυμοι ζωγράφοι του δεύτερου μισού του 15ου αι. εκπροσωπούνται κυρίως από τον Ανδρέα Ρίτζο, τον Ανδρέα Παβία και τον Νικόλαο Τζαφούρη. Και για τους ζωγράφους αυτούς πιστεύουμε πως είχαν άμεση σχέση με το εργαστήριο του Αγγέλου Ακοτάντου και πως ασφαλώς εκεί διδάχτηκαν τη ζωγραφική τέχνη. Η υπόθεση αυτή στην περίπτωση του Ανδρέα Ρίτζου μπορεί να συνοδευτεί και από μια σαφή ένδειξη. Με τη διαθήκη του ο Ακοτάντος άφηνε τα *τεσενιάσματά* του, δηλαδή τα σχέδια ζωγραφικής, στο παιδί του που θα γεννιόταν αν ήταν αγόρι και ήθελε να μάθει τη ζωγραφική τέχνη. Στην αντίθετη περίπτωση τα κληροδοτούσε στον αδελφό του Ιωάννη, που ήταν επίσης ζωγράφος. Από τη στιγμή που ο Άγγελος απέκτησε κόρη, όπως ξέρουμε, τη Βαρβάρα, είναι λογικό να υποθέσουμε πως τα σχέδια ζωγραφικής κατέληξαν στα χέρια του αδελφού του. Στα 1477 ο Ιωάννης Ακοτάντος, όντας γέρος και άρρωστος, πουλά στον ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο 54 σχέδια ζωγραφικής διαφόρων αγίων στο καθόλου ευκαταφρόνητο ποσό των τριών χρυσών δουκάτων.[73] Στο συμβόλαιο ρητά αναφέρεται πως τα σχέδια αυτά ο ζωγράφος οφείλει να τα διατηρεί σε άριστη κατάσταση και να τα έχει μόνο για προσωπική του χρήση. Επίσης ο Ιωάννης διατηρεί το δικαίωμα να τα πάρει πίσω επιστρέφοντας τα τρία χρυσά δουκάτα, εφόσον η κατάσταση της υγείας του το επιτρέψει. Και πράγματι, σημείωση στο κάτω μέρος του συμβολαίου μάς πληροφορεί πως οκτώ ημέρες αργότερα τα σχέδια ζωγραφικής επεστράφησαν στον Ιωάννη Ακοτάντο. Ξέροντας πόσο πολύτιμα για ένα εργαστήριο και για έναν ζωγράφο θεωρούνταν τα σχέδια ζωγραφικής του και πως συνήθως αυτά περνούσαν από πατέρα σε γιο και από δάσκαλο σε μαθητή, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Ρίτζος είχε μαθητεύσει στο εργαστήριο των Ακοτάντων. Μια ανάλογη σχέση υποθέτουμε ότι υπήρχε και μεταξύ Ανδρέα Παβία και Άγγελου Ακοτάντου, πράγμα που υποδηλώνεται από τη μεσολάβηση του πρώτου, στα 1500, για να επιστραφεί μια εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με τη Γέννηση του Χριστού στον παπά Γεώργιο του Γράδου.[74] Τέλος, μια εικόνα με τη Δέηση στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα, που φέρει

μπορούσαμε επίσης να θεωρήσουμε ότι ανήκαν στην κατηγορία των επώνυμων ζωγράφων.

[73] Το σχετικό έγγραφο δημοσιεύτηκε από τον Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 42-43, έγγρ. αρ. 4 και αναδημοσιεύτηκε από την Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», σ. 458, αρ. 4.

[74] Cattapan, «I pittori», σσ. 203, 215, έγγρ. αρ. 15 «... una depenzeura de maystro Anzolo, quondam, la Natività del Signor nostro...».

την υπογραφή του Νικολάου Τζαφούρη, παρουσιάζει τέτοια εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια με τη γνωστή σύνθεση του Αγγέλου (εικ. 2), που ξεπερνά τα πλαίσια της σχέσης προτύπου - αντιγράφου και μας επιτρέπει να υποθέσουμε μια σχέση μαθητή - δασκάλου ανάμεσα στον Άγγελο και τον Τζαφούρη.[75] Επώνυμος ζωγράφος φαίνεται πως υπήρξε επίσης και ο Νικόλαος Ρίτζος. Ίσως σε αυτό το γεγονός τον σημαντικότερο ρόλο να έπαιξε το γεγονός ότι ήταν ο γιος του Ανδρέα Ρίτζου. Εξάλλου και ο ίδιος ο Νικόλαος κάνει χρήση του γεγονότος αυτού στον τύπο υπογραφής που χρησιμοποίησε στη σύνθετη εικόνα του με τη Δέηση, σκηνές Δωδεκαόρτου και αγίους στο Σεράγεβο (εικ. 7).

Αλλά έστω και αν μόνο κάποιοι από τους Κρητικούς ζωγράφους ήταν επώνυμοι ή και απολάμβαναν κάποιας ιδιαίτερης κοινωνικής αναγνώρισης, οπωσδήποτε αυτοί θα συνέβαλαν ουσιαστικά στην αναβάθμιση της θέσης του καλλιτέχνη στη βενετοκρητική κοινωνία των αστικών κέντρων της Κρήτης.

Όπως φάνηκε, η απόσταση που διανύθηκε από τον ανώνυμο Βυζαντινό καλλιτέχνη μέχρι τον επώνυμο Κρητικό ζωγράφο του 15ου αι. ήταν μεγάλη. Και οι λόγοι θα πρέπει να αναζητηθούν κατ' αρχήν στις δομές της κοινωνίας της βενετοκρατούμενης Κρήτης, που επηρεάζονταν από τα τεκταινόμενα στη Δυτική Ευρώπη. Η αλλαγή που διαπιστώνουμε στη θέση του Κρητικού ζωγράφου του 15ου αι. στην αναβάθμιση της τέχνης του και την κοινωνική του ανέλιξη είναι φανερό ότι ακολουθεί τις αλλαγές που διαπιστώνονται στη θέση του ζωγράφου στη Δυτική Ευρώπη, ήδη από τον 14ο αι.[76] Την αναβάθμιση της θέσης των Κρητικών ζωγράφων ανιχνεύσαμε μέσα από το ίδιο το έργο τους (ιδιαίτερα τις φορητές εικόνες) αλλά και μέσα από τα κείμενα των πηγών, που μας επέτρεψαν να διερευνήσουμε πιο διεισδυτικά. Γιατί η κοινωνία της βενετοκρατούμενης Κρήτης τεκμηριώνει τον εαυτό της, παράγοντας γραπτά ντοκουμέντα για τις καθημερινές της δραστηριότητες ακριβώς με τον τρόπο που το πράττουν και οι μεσαιωνικές κοινωνίες της Ευρώπης. Διοικητικά έγγραφα, συμβόλαια και διαθήκες έρχονται να προστεθούν δίπλα στα έργα τέχνης και να αποτελέσουν αναπό-

---

[75] Βαρβάρα Ν. Παπαδοπούλου, «Εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα», *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*. Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα Μάιος 1995, σ. 58.

[76] A. Blunt, *Aristic Theory in Italy 1450-1660*, Oxford (1940), 1987(9), σσ. 48-49. A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London 1972, σσ. 22-52, 97-106. J. Larner, «The Artist and the Intellectuals in Fourteenth Century Italy», *History*, 54, αρ. 180 (Febr. 1969), σσ. 24-30. Br. Cole, *Renaissance Artist*, σσ. 13-30. J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven-London 1992, σσ. 4-34. J. Jahn, «Die Stellung des Künstlers im Mittelalter», *Festgabe für Friedrich Bulow*, (eds). O. Stammer - K.C. Thalheim, Berlin 1960, σσ. 151-168.

σπαστο μέσο για τη μελέτη του ζωγράφου και του έργου του. Είδαμε πόσο πολύτιμες πληροφορίες για το έργο και την προσωπικότητα του Αγγέλου Ακοτάντου αντλήσαμε μέσα από τη διαθήκη του και τις οποίες μπορέσαμε να διασταυρώσουμε με έμμεσες πληροφορίες που προσφέρουν οι εικόνες του. Ο Άγγελος συντάσσοντας τη διαθήκη του στα 1436 υιοθετεί μια συνήθεια[77] που οι Ευρωπαίοι συνάδελφοί του είχαν ήδη από δεκαετίες πριν την υιοθετήσει και που οπωσδήποτε αντανακλά την κοινωνική τους θέση, την οποία και το ίδιο το κείμενο μιας διαθήκης επιτρέπει να μελετήσουμε. Η διαθήκη του Αγγέλου παραπέμπει σε πολλά της σημεία στη διαθήκη που ένας Άγγλος ζωγράφος, ο Hugh, του St. Albans, είχε συντάξει στα 1361.[78] Και οι δύο ενεργούσαν ως εξέχοντα μέλη της μεσαιωνικής αστικής κοινωνίας τους. Ο Hugh, όπως και ο Ακοτάντος, διαθέτει σημαντική κινητή και ακίνητη περιουσία, την οποία κληροδοτεί στην οικογένειά του αλλά και στην Εκκλησία. Για τα εργαλεία της δουλειάς του ορίζει να πουληθούν και τα χρήματα να διαμοιραστούν σε φτωχούς ανθρώπους για τη σωτηρία της ψυχής του. Παρόμοιο είναι το περιεχόμενο και της διαθήκης του επίσης Άγγλου ζωγράφου Gilbert Prince, ο οποίος πέθανε στα 1396.[79] Αλλά και σε διαθήκες Φλαμανδών ζωγράφων του 15ου αι., όπως ο Dieric Bouts και ο Vrancke van der Stockt,[80] εντοπίζουμε σημεία που μας παραπέμπουν στη

---

77 Οι βυζαντινές διαθήκες που έχουν σωθεί είναι ελάχιστες στον αριθμό. Αυτό ασφαλώς οφείλεται στην αποσπασματική διατήρηση των βυζαντινών πηγών. Οι βυζαντινές διαθήκες που σήμερα γνωρίζομε ανήκουν σε μέλη των ανώτερων κοινωνικά τάξεων, σε υψηλούς αξιωματούχους και εκκλησιαστικές προσωπικότητες. Βλ. για παράδειγμα, τη διαθήκη του Ευσταθίου Βοΐλα (1059), *πρωτοσπαθαρίου ἐπί τοῦ χρυσοτρικλίνου*. P. Lemerle, *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris 1977, σσ. 13-63. S. Vryonis, «The Will of a Provincial Magnate, Eustathius Boilas (1059)», *DOP*, 11 (1957), σσ. 263-277. Βλ. επίσης και τη διαθήκη του Μιχαήλ Ατταλειάτη (1077), του γνωστού ιστορικού αλλά και δικηγόρου και συγκλητικού, *κριτοῦ ἐπί τοῦ ἱπποδρόμου καί τοῦ βήλου*, στον οποίο είχαν επίσης απονεμηθεί οι τίτλοι του πατρικίου, μαγίστρου και προέδρου. P. Gautier, «La Diataxis de Michel Attaliate», *REB*, 39 (1983), σσ. 5-143. Τέλος βλ. στη σημ. 55 για τη διαθήκη του μοναχού Ιωσήφ Βρυεννίου (1421), σπουδαίας θεολογικής προσωπικότητας της εποχής του. Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον αν διαθέταμε τη διαθήκη κάποιου Βυζαντινού ζωγράφου. Γιατί τότε πραγματικά θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε κάποια ασφαλέστερα συμπεράσματα για τη θέση του Βυζαντινού ζωγράφου στην κοινωνία της εποχής του και για τις αλλαγές που διαπιστώνομε στη θέση του Κρητικού ζωγράφου από τον 15ο αι. και μετά.

78 Ο Hugh Peyntour (= painter, ζωγράφος) από το St. Albans ανήκε στους ζωγράφους της αυλής του βασιλιά Εδουάρδου Γ΄. J.H. Harvey, «Some London Painters of the 14th and 15th Centuries», *BurlMag*, 89 (Nov. 1947), σσ. 303-305. P. Binski, *Medieval Craftsmen. Painters*, London 1991, σσ. 12-14.

79 Harvey, *ό.π.*, σσ. 304-305. Binski, *ό.π.*, σ. 14. W.A. Shaw, «The Early English School of Portraiture», *BurlMag*, 65(1934), σσ. 171-184.

80 Και ο Vrancke van der Stockt είχε επίσης κληρονομήσει από τον πατέρα του, Jan, τον εξοπλισμό του εργαστηρίου του L. Campbell, «Early Nederlandish Painters», σσ. 43-61. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven-London 1991, σσ. 140, 143.

διαθήκη του Αγγέλου. Για παράδειγμα, και εκείνοι μεριμνούν ώστε τα αρσενικά παιδιά τους να κληρονομήσουν όλα τα εργαλεία της δουλειάς τους καθώς και τα σχέδια ζωγραφικής που είχαν στην κατοχή τους, ακριβώς με τον τρόπο που πράττει και ο Ακοτάντος. Τέλος και η διαθήκη που ο Verrocchio συντάσσει στα 1488 θυμίζει τη διαθήκη του Ακοτάντου και στο τυπικό που ακολουθεί και στο περιεχόμενό της.[81] Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον αν διαθέταμε τη μαρτυρία και από άλλες διαθήκες Κρητικών ζωγράφων του 15ου αι.[82] Γιατί τότε πραγματικά θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε σε διαπιστώσεις με ευρύτερη ισχύ, ακριβώς όπως οι μελετητές της δυτικής τέχνης μπόρεσαν να κάνουν για αντίστοιχους ζωγράφους της Δυτικής Ευρώπης.

Τα κείμενα των συμβολαίων παραγγελιών αλλά και των συμβάσεων μαθητείας που συντάσσουν οι νοτάριοι της Κρήτης ακολουθούν το τυπικό αντίστοιχων εγγράφων που εντοπίζουμε στις οργανωμένες κοινωνίες της Δυτικής Ευρώπης.[83] Η επαγγελματική ταυτότητα του ζωγράφου έχει πια αρχίσει να κατοχυρώνεται. Αναπόσπαστο στοιχείο αυτής της κατοχύρωσης θα αποτελέσει και η οργάνωση των Κρητικών ζωγράφων σε συντεχνία κατά τα πρότυπα των συντεχνιών της Ευρώπης.[84] Δεν γνωρίζουμε τον ακριβή χρόνο κατά τον οποίο ιδρύεται η scuola ή confratternità των ζωγράφων του Χάνδακα, αφιερωμένη στον ευαγγελιστή Λουκά, αλλά τον 16ο αι. υφίσταται ήδη, και η δραστηριότητά της καταγράφεται σε έγγραφα της εποχής.[85]

---

81 Gilbert, *Italian Art*, σσ. 40-41.

82 Για παράδειγμα, από έμμεση πηγή γνωρίζομε ότι και ο Νικόλαος Τζαφούρης (μαρτυρίες 1487-1501) είχε συντάξει διαθήκη, η οποία όμως δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπισθεί. Συγκεκριμένα σε έγγραφο της 23ης Φεβρουαρίου του 1537 αναφέρεται ότι ανευρέθη η διαθήκη του ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη που είχε χαθεί. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σσ. 300-301, αρ. 4.

83 Για συμβόλαια παραγγελιών βλ. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972, σσ. 3-27. Hannelore Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, London-N. York 1977. Gilbert, *Italian Art*, σσ. 21-22. Για συμβάσεις μαθητείας βλ. N. Ottokar, "Pittori e contratti d'apprendimento presso pittori à Firenze alla fine del dugento", *Rivista d' Arte*, 19(1937), σσ. 55-57. Gilbert, *ό.π.*, σσ. 30, 33.

84 Για τις συντεχνίες των ζωγράφων στις μεγάλες ιταλικές πόλεις (Βενετία, Φλωρεντία, Σιένα) και τη Φλάνδρα: Elena Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975. C. Fiorilli, "I dipintori à Firenze nell'Arte dei Medici, Speziali e Merciali", *Archivio Storico Italiano*, 78. II (1920), σσ. 5-74. Irene Hueck, "Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320", *Bolletino d' Arte*, 57 (1972), σσ. 114-121. Sh. A. Fehm, Jr., "Notes on the Statutes of the Sienese Painters' Guild", *ArtB*, 54 (1972), σσ. 198-200. Campbell, "Early Netherlandish Painters", σσ. 43-61, ιδ. σ. 54, σημ. 1. Ο ίδιος, "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *BurlMag*, 118 (1976), σσ. 188-198.

85 Από τα έγγραφα αυτά πληροφορούμαστε ότι τα μέλη της αδελφότητας ονομάζονταν αδελφοί (fratelli) και εξέλεγαν τον πρόεδρό τους (vardian). Επειδή δεν διέθεταν ιδιόκτητο οίκημα, οι συνελεύσεις τους συγκαλούνταν στην εκκλησία της Παναγίας Οδηγήτριας του Χάνδακα. Έπαιρναν μέρος στη λιτανεία της περιφοράς της Αγίας Δωρεάς (Corpus Domini) καθώς και στην περιφορά του Επιταφίου της εκκλησίας

Στη διερεύνηση του θέματος που επιχείρησα προσπάθησα να ανασυνθέσω τη φυσιογνωμία του επώνυμου Κρητικού ζωγράφου στηριγμένη στα παραδείγματα που προσφέρει ο 15ος αι. Γιατί πιστεύω ότι, καθώς τότε βρισκόμαστε σε μια μεταβατική περίοδο, μας δίνεται η δυνατότητα να παρακολουθήσουμε μέσα από διάφορους δρόμους και διαδικασίες τη μετάβαση από τον ανώνυμο στον επώνυμο καλλιτέχνη. Ήδη υπογραμμίσαμε το πόσο η μετάβαση αυτή φαίνεται να είναι η απόρροια των δομών της κοινωνίας του βενετοκρατούμενου νησιού, μιας κοινωνίας φανερά επηρεασμένης από τα τεκταινόμενα στη Δυτική Ευρώπη. Δεν πρέπει όμως παράλληλα να ξεχνάμε πως κάποιοι από τους Κωνσταντινουπολίτες καλλιτέχνες που εγκαθίστανται στην Κρήτη από τα τέλη του 14ου αι. αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις επώνυμων ζωγράφων. Και ακόμα ας μην ξεχνάμε πως ο 14ος αι. προσφέρει τα ονόματα και άλλων επώνυμων ζωγράφων της Πόλης, όπως ο Θεοφάνης ο Έλληνας και ο Μανουήλ Ευγενικός, οι οποίοι μετακαλούνται σε γειτονικές χώρες. Η μετάκλησή τους συνδέεται είτε με φιλόδοξους κτήτορες είτε με μνημεία ιδιαίτερης σημασίας.[86] Το γεγονός αυτό ασφαλώς υποδηλώνει και την αναγνώριση που είχε δεχτεί το έργο τους, ενώ ακόμα ζούσαν στην Κωνσταντινούπολη. Επομένως μπορούμε να υποθέσουμε πως και στην πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους είχαν διαμορφωθεί κατά την περίοδο αυτή οι κατάλληλες προϋποθέσεις για την εμφάνιση σπουδαίων επώνυμων καλλιτεχνών. Και η διαδικασία αυτή θα προετοιμαζόταν καθ' όλο τον 14ο αι. και θα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη διακόσμηση των μεγάλων μνημείων της πρωτεύουσας, της Μονής της Χώρας, του παρεκκλησίου της Παμμακαρίστου κ.ά.[87] Είναι

της Παναγίας Οδηγήτριας. Τέλος είχαν αναπτύξει αξιόλογο ανθρωπιστικό και φιλανθρωπικό έργο. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16ο αιώνα», *Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού*, σσ. 123-145.

86 Ο Θεοφάνης ο Έλληνας εργάστηκε στη Ρωσία περίπου από το 1378 μέχρι το 1405. Διακόσμησε με τοιχογραφίες την εκκλησία της Μεταμορφώσεως (1378) στο Novgorod, όπως μας πληροφορεί η κτητορική επιγραφή. Το όνομά του έχει επίσης συνδεθεί με τις εκκλησίας του Ευαγγελισμού και του Μιχαήλ Αρχαγγέλου στο Κρεμλίνο. Θεωρείται ότι παράλληλα με την εντοίχια ζωγραφική ασχολήθηκε με τη ζωγραφική εικόνων και την εικονογράφηση χειρογράφων. V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien-München 1968. Ο Μανουήλ Ευγενικός, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή του καθολικού της Μονής Calendzicha (1384-1396) στη Γεωργία, μετακλήθηκε από την Κωνσταντινούπολη από τον κτήτορα του ναού πρίγκηπα της Μιγκρελίας Vamek I Dadiani, για να εκτελέσει τον τοιχογραφικό διάκοσμο του συγκεκριμένου μνημείου. Inga Lordkipanidze, "La peinture de Tsalendjikha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos", *IIe Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilisi 1977, σσ. 1-16. H. Belting, «Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople en Géorgie», *CahArch*, 28 (1979), σσ. 103-114. T. Velmans, "Le décor du sanctuaire de l'église de Calendzikha", *CahArch*, 36 (1988), σσ. 137-159. Kalopissi-Verti, "Painters", σσ. 146-147, 151.

87 Για τη Μονή της Χώρας (σήμερα Καχριέ Τζαμί), που ο τοιχογραφικός και ψηφιδωτός της διάκοσμος (περ. 1315-1321) συνδέεται με τον μέγα λογοθέτη του Ανδρό-

λογικό να υποθέσουμε ότι οι διεργασίες αυτές θα συνεχίζονταν και καθ' όλο τον 15ο αι. εφόσον οι ιστορικές συγκυρίες το είχαν επιτρέψει. Δεν είμαστε λοιπόν σε θέση να γνωρίζουμε αν η Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως στα 1453 διέκοψε απότομα και δεν επέτρεψε να ολοκληρωθεί και στο Βυζάντιο η διαδικασία δημιουργίας επώνυμων καλλιτεχνών στον βαθμό που ολοκληρώθηκε στη Δυτική Ευρώπη με την Αναγέννηση.[88]

Η βενετοκρατούμενη Κρήτη κατά τον 16ο αι. ζει στην ατμόσφαιρα της Αναγέννησης, μέσα στην οποία αναπτύσσεται και η καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής. Σπουδαίοι Κρητικοί ζωγράφοι όπως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο Γεώργιος Κλόντζας κ.ά. θα σφραγίσουν με την παρουσία τους τον αιώνα αυτό.[89] Οι ζωγράφοι αυτοί θα διαμορφώσουν νέες συνθήκες γύρω από την καλλιτεχνική τους παραγωγή.[90] Θα δημιουργή-

---

νικου Β' Παλαιολόγου και σπουδαίο πνευματικό άνδρα, τον Θεόδωρο Μετοχίτη, βλ. P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, 4 τόμοι, New York-Princeton 1966-1975. Το Ν. παρεκκλήσιο της Μονής Παμμακαρίστου, στο οποίο ετάφη ο πρωτοστράτωρ Μιχαήλ Γλαβάς Ταρχανειώτης διακοσμήθηκε (περ. 1305-1310) με ψηφιδωτά κατόπιν χορηγίας της συζύγου του Μαρίας. H. Belting, C. Mango and Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington D.C. 1978.

88 Wittkower, *Born Under Saturn*. Μεγάλο μέρος του βιβλίου αυτού είναι αφιερωμένο στην εμφάνιση του αναγεννησιακού καλλιτέχνη. Cole, *Renaissance Artist*, σσ. 13-56. B. Kempers, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*, London 1993.

89 Για τον Μιχαήλ Δαμασκηνό (περ. 1535-1592/93) βλ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, σσ. 241-253. Για σχολιασμό εικόνων του ζωγράφου που βρίσκονται στη Βενετία, την Κέρκυρα, την Κρήτη και την Πάτμο βλ. Chatzidakis, *Icônes*, σσ. 51-73. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, σσ. 38-61. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, εικ. αρ. III, IV, V (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (Από τον Χάνδακα ώς την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*. Κατάλογος εκθέσεως, επιστ. επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειον 1993, εικ. αρ. 96-101 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σσ. 103-106.

Για τον Γεώργιο Κλόντζα (περ. 1540-1608) και το έργο του (φορητές εικόνες, τρίπτυχα και εικονογραφημένα χειρόγραφα) επιλεκτικά αναφέρω την παρακάτω βιβλιογραφία: Chatzidakis, *Icônes*, σσ. 74-81. Ο ίδιος, *Εικόνες Πάτμου*, σσ. 106-108. Ο ίδιος, «Παρατηρήσεις σε άγνωστο χρησμολόγιο του Γεωργίου Κλόντζα», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τ. Ι, σσ. 51-60. Αθ. Παλιούρας, *'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540* ci.*-1608) καί αί μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, 'Αθῆναι 1977. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, σσ. 62-66. Ο ίδιος, «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 1981), τ. Β', Ηράκλειο Κρήτης 1985, σσ. 64-74. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (;) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή», *Πεπραγμένα Ε' Κρητολογικού*, τ. Β', σσ. 209-249. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 13 (1985-86), σσ. 125-154. Όλγα Γκράτζιου, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 14 (1987-88), σσ. 9-31.

90 Η Μ. Κωνσταντουδάκη συγκρίνοντας έγγραφα παραγγελιών εικόνων του 15ου και 16ου αι. διαπιστώνει μια αλλαγή στη στάση απέναντι στον Κρητικό ζωγράφο του 16ου αι. Συγκεκριμένα θεωρεί πως στα έγγραφα παραγγελιών του 15ου αι. ο ζωγράφος εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως απλός τεχνίτης, που αναλαμβάνει να εκτε-

σουν νέες εικονογραφικές συνθέσεις και θα καθιερώσουν νέους τύπους υπογραφών, στις οποίες υπογραμμίζεται ο ρόλος τους ως εμπνευστών και δημιουργών.[91] Και είναι ακριβώς ο 16ος αι. αυτός που θα προσφέρει τον πλέον επώνυμο των Κρητικών ζωγράφων, τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο.[92]

λέσει μια συγκεκριμένη παραγγελία, στην οποία η κύρια έμφαση δίνεται στην άρτια τεχνική της εκτέλεση. Αντίθετα στα έγγραφα παραγγελιών του 16ου αι. διαφαίνεται κάποια αλλαγή στη στάση απέναντι στον ζωγράφο. Αναγνωρίζονται οι δημιουργικές του ικανότητες και του παρέχεται, εκ μέρους του παραγγελιοδότη του, μεγαλύτερη ελευθερία στη διαπραγμάτευση των θεμάτων του. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σσ. 246-261.

91 Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός υπογράφει κάποιες από τις εικόνες του με τον τύπο: ΠΟΙΗΜΑ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ. Βλ., για παράδειγμα τις εικόνες του με την Αποτομή του Προδρόμου και τον Λιθοβολισμό του αγίου Στεφάνου στην Κέρκυρα. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, σσ. 52, 54. Επίσης ο Γεώργιος Κλόντζας υπογράφει εικόνα του με το «Ἐπὶ σοί χαίρει», που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας με τον τύπο: ΣΠΟΥΔΗ ΚΑΙ ΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ. Chatzidakis, *Icônes*, σ. 75. Weitzmann κ.ά, *The Icon*, πίν. στις σσ. 356-357. Επίσης τρίπτυχό του που βρίσκεται στη Μονή του Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο φέρει την υπογραφή: ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΕΙΡ ΚΛΟΤΖΑ ΤΑΔ' ΕΓΕΓΡΑΦΕΙ Ο Δ' ΑΥ ΛΑΒΩΝ ΜΕΜΝΗΣΟ ΚΑΜΟΥ ΠΡΟΦΡΟΝΩΣ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 107. Weitzmann κ.ά., *ό.π.*, πίν. στη σ. 359. Για το ανάλογο φαινόμενο που παρατηρείται στις υπογραφές των Ιταλών αλλά και των Φλαμανδών ζωγράφων ήδη από τον 15ο αι. βλ. Wittkower, *Born Under Saturn*, σσ. 42-46. Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, N.J. 1987, σσ. 25-31.

92 Για τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο και την κρητική περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας βλ. Ν. Παναγιωτάκης, *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Αθήνα 1986. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, σσ. 309-312. Ο ίδιος, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Κείμενα 1940-1990*, Αθήνα 1990. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) από το Χάνδακα στη Βενετία. Ανέκδοτα έγγραφα (1566-1568)», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 8 (1975-1976), σσ. 55-71. Βλ. επίσης και τον κατάλογο της εκθέσεως *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η διαθήκη του ζωγράφου Αγγέλου Ακοτάντου

(Archivio di Stato di Venezia-Duca di Candia, b. 11: Atti antichi 2, τετράδιο 25 bis (1443-1457), τεύχος 6 (τελευταίο), χωρίς σελιδαρίθμηση. Μανούσακας, «Η διαθήκη», σσ. 146-149. Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», σσ. 456-458, αρ. 3)

Die XVI mensis Novembris 1457 infrascripta scriptura greca, scripta manu magistri Angeli Acontanto, presentata per magistrum Johannem Acontanto et pictorem, fuit hinc inferius registrata jussu dominij de uerbo ad uerbum cum cancellationibus contentis in ipsa scriptura, sicut in ea continetur.

+Διὰ τὴν παράβασιν τοῦ προπάτορος Ἀδὰμ πάντες παρεδώθημεν τῷ θανάτῳ καὶ τῇ φθορᾷ καὶ οὐδεὶς ἐστὶν τῶν ἀνθρώπων, ὃς ζήσεται καὶ οὐχ ὄψεται θάνατον. Διὰ τοῦτο κἀγὼ ὁ Ἄγγελος Κοτάντος ὁ ζωγράφος, ὡς ἄνθρωπος θνητὸς καὶ ὑπόχρεως τῷ θανάτῳ καὶ μέλλω ἀποπλεῦσαι ἐν Κωνσταντινουπόλει, διατάτομαι καὶ τὴν ἐμὴν διαθήκην ποιῶ εἰς τὰ ἐμὰ πράγματα καὶ οὕτως λέγω. Θέλω πρῶτον νὰ εἶναι κουμεσάριοι ὁ κὺρ Μανουὴλ Μαρμαρὰς ὁ χρυσοχός, ὁ σύντεκνός μου, καὶ ἡ γυναίκα μου καὶ ὁ ἀνεψιός μου ὁ Μιχελὴ Πρίγκυπας. Ἔπειτα ὀρδηνιάζω πρῶτον νὰ δωθοῦν ὑπέρπυρα δεκαέξι ἐλεημοσύνην διὰ τὴν ἀγάπην τοῦ Θεοῦ εἰς ὀκτῶ σπήτια πτωχῶν καλῶν ἀνθρώπων ὁποῦ ἐπαράρθασιν· καὶ ἀφήνω νὰ γένουν δύο σαραταήμερα, τὸ ἕναν νὰ πίση ὁ πνευματικὸς τοῦ Βαρσαμονεροῦ ὁ κὺρ Ἰωνᾶς καὶ τὸ ἄλλον νὰ γένη εἰς τὸν Χριστὸν τὸν Κεφαλά· καὶ ἡ δούλη μου ἡ Λουτζία μετὰ τὸν θάνατόν μου νὰ ἔναι ἐλεύθερη νὰ ἐπάρη καὶ ὅσα ρούχα τῆς ἔχω καμωμένα· καὶ ἐὰν θέλει ἡ γυναῖκα μου νὰ ἐπάρη τὰ προικία της κατζήβελα τέτια ὡσὰν μοῦ τὰ ἔδωκεν καὶ ὅσα μοῦ ἔδωκεν ἕως ἐδὰ εἰς δηνέρια, νὰ

τὰ ἐπάρει δηνέρια· ἂν θέλει οὕτως, ἀφήνω της καὶ τὰ χαρίσματά της, εἰ δὲ καὶ θέλει νὰ τὰ ἐπάρει δηνέρια, οὐδὲν τῆς ἀφήνω τὰ χαρίσματα· καὶ ἂν γεννήσει παιδὶν ἀρσενικὸν καὶ ζήσει καὶ πανδρευθῇ, ἀφήνω τὰ ὀσπήτια μου τοῦ υἱοῦ μου, εἰς τὸ ὁποῖον σπήτην ἐγὼ κατοικῶ, καὶ νὰ μηδὲν ἐμπορεῖ νὰ τὸ πωλήσει ἢ νὰ τὸ ἀφήσει τινός, ἀμὲ νὰ παγένη ἀπὸ παιδὶν ὡς παιδίν· καὶ νὰ ἔναι κρατημένος ὁ υἱός μου νὰ δίδει διὰ τὴν ψυχήν μου ὑπέρπυρα τέσσαρα κάθα χρόνον τεσσάρων πτωχῶν καλῶν ἀνθρώπων χριαζομένων· εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει ὁ υἱός μου χωρὶς νὰ κάμη παιδὶν εὐλογητικόν, θέλω νὰ παγένη τὸ σπήτη μου εἰς τὸν ἀδελφόν μου τὸν Ἰωάννην καὶ νὰ ἔναι κρατημένος ὁ Ἰωάννης νὰ δίδει κάθα χρόνον ὁδιὰ τὴν ψυχήν μου ὑπέρπυρα δώδεκα εἰς ἕξη ὀσπήτια καλῶν ἀνθρώπων ὁποῦ ἐπαράρθαν καὶ νὰ μὴ δὲν ἐμπορεῖ ὁ Ἰωάννης τὸ ὀσπήτη μου νὰ τὸ πουλήσει ἢ νὰ τὸ ἀφήσει τινός, ἀμὲ νὰ παγένη εἰς τὸ παιδίν του καὶ ἀπὸ παιδὶν ἕως παιδὶν ἀρσενικὸν καὶ νὰ δίδει πάντα ψυχικὸν ὁποῦ ὀρδινιάζο, εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει ὁ ἀδελφός μου ὁ Ἰωάννης δίχως παιδὶν ἀρσενικόν, νὰ παγένη τὸ ὀσπήτην εἰς τὴν Ἁγίαν Αἰκατερίναν εἰς τοὺς Σιναΐτας, νὰ πληρώνουν πρῶτον τὸ ταράδεγον εἰς τὴν κάμαραν, τὸ ὁποῖον ταράδεγον ἔναι ὅλον τοῦ ἀνωγέου ὁποῦ κατοικῶ ἐγὼ μὲ τὸ μαγατζὲν τὸν μικρὸν ὁποῦ ἔχω ἀποκάτω, καὶ τοῦ κατογέου ὁποῦ τὸ ἔδωκεν ὁ κύρης μας τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάννη, ὅταν τὸν ἐπάνδρευσεν, ὑπέρπυρα εἴκοσι καὶ γρώσια τρία καὶ εἴμεθα κρατημένοι ἐγὼ καὶ ὁ Ἰωάννης νὰ τὸ πλερώνομεν, ἐγὼ τὰς δύο μοίρας καὶ ὁ Ἰωάννης τὴν μίαν, ὡσὰν τὸ ἔφηκεν ὀρδηνίαν ὁ κύρις μας· καὶ τότε νὰ εἶναι κρατημένοι οἱ Σιναΐταις νὰ δίδουν κάθα χρόνον διὰ τὴν ψυχήν μου ὑπέρπυρα δεκατέσσαρα εἰς ἑπτὰ ὀσπήτια καλῶν ἀνθρώπων ὁποῦ ἐπαράρθαν καὶ τὰ ἐπίλοιπα, ὁποῦ θέλουν πέρνην ἀπὸ τὸ νίκην τοῦ σπιτίου, νὰ τὰ πέμπουσιν εἰς τοῦ Σινὰ ὄρους· εἰ δὲ γεννήσει ἡ γυναῖκα μου παιδὶν θηλυκόν, νὰ ἔναι τὸ ὀσπήτη ὅλον εἰς προικίον τοῦ θηλυκοῦ, νὰ δίδει πάντοτε τὰ τέσσαρα ὑπέρπυρα τὸ ψυχικὸν ὁποῦ ἀφῆκα ἢ τὸ θηλυκὸν μου παιδὶν ἢ τὸ ἀρσενικὸν ὁποῦ τὸ θέλει κληρονομήσει καὶ νὰ μὴ δὲν ἐμπορεῖ τὸ θηλυκὸν νὰ πανδρευθῇ ἕως τοῦ νὰ γένη δεκαπέντε χρονῶν, εἰ δὲ ἀποθάνει πρίχου πανδρευθῇ τὸ θηλυκόν, νὰ παγένη εἰς τὸν ἀδελφόν μου τὸν Ἰωάννην μὲ τέτοιαν κοντετζιὸν ὁποῦ τοῦ ἀφήνω, τὸ γράφω παραπάνω· καὶ τὸ παιδὶν ὁποῦ θέλει γεννηθήν, ἂν ἔναι ἀρσενικόν, θέλω νὰ μάθη πρῶτον τὰ γράμματα καὶ τότε τὴν ζωγραφικὴν τέχνην καί, ἂν τὴν μάθη, ἀφήνο του τὰ τεσενιάσματά μου καὶ ὅλα τὰ πράγματα τῆς τέχνης, εἰ δὲ καὶ οὐδὲν τὴν μάθη, τὴν τέχνην λέγω, ἀφήνω τὰ τεσενιάσματά μου, τουτέστιν τὰ σκιάσματα καὶ ὅλα τῆς τέχνης τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάννου. Ἀκομὴ θέλω ὅτι ἡ μεσαρεία μου ἡ περίσσεια καὶ εἴ τι μου θέλει εὑρεθῇ εἰς χρυσάφι καὶ εἰς ἀσίμι νὰ πωληθοῦν καὶ μὲ ἄλλα δηνέρια ὁποῦ μοῦ θέλουν εὑρεθήν, νὰ τὰ βάλουν εἰς τόπον συγούρον, ὁποὺ νὰ δίδουν διάφορον, ἀπὸ τὸ ὁποῖον διάφορον νὰ ἀποκρατεῖται ἡ γυναίκα μου ἔστοντα χήρα μὲ τὸ

παιδίν ἕως ὅτου νὰ πανδρευθῇ τὸ παιδίν· εἰ δὲ ἀποθάνει τὸ παιδὶν πρίχου πανδρευθῇ, νὰ παίρνη ἡ γυναίκα μου ὑπέρπυρα ἑκατὸν ἔστοντα νὰ στέκει χήρα· καὶ ἀπὸ τὶ ἐπίλιπόν μου καλὸν ἀφήνω τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Θεοδώρου ὑπέρπυρα πενήντα καὶ τοῦ Ἰωάννου ὑπέρπυρα... καὶ τῆς ἀδελφῆς μου τῆς Μπάρμπινας, τῆς γυναῖκας τοῦ κὺρ Γεωργίου Μπάρμπο, τοῦ μπαρμπέρη, ἀφήνω ὑπέρπυρα δέκα καὶ τοῦ ἀνεψιοῦ μου τοῦ Μιχελὴ Πρίγκιπα ὑπέρπυρα... καὶ τῆς σάντολάς μου τῆς Ἀπλαδοῦς τῆς χήρας ἀφήνω ὑπέρπυρα πέντε καὶ τὰ ἐπίλοιπα, εἴτι θέλουν περισσεύσει, νὰ δωθοῦν εἰς προικίων ἄλλων παιδίων θηλυκῶν εἰς πανδρείαν... καὶ ἐὰν θέλη ἡ γυναίκα μου νὰ γυρεύσει τὰ προικία της καὶ νὰ τὰ ἐπάρη νὰ τὰ ζητήσει δηνέρια, θέλω ὅτι νὰ πωληθοῦν ὅλα τὰ κατζήβελα ὁποῦ μοῦ ἔδωκεν εἰς τὰ προικία καὶ νὰ τὰ ἐπάρη ἔξω ἀπὸ τὰ χαρίσματά της· καὶ τὰ βιβλία μου ἀφήνω τοῦ παιδίου μου, ἂν ἔναι ἀρσενικόν, νὰ μάθη νὰ ἀναγινώσκει καὶ νὰ παγένουν ἀπὸ παιδὶν ὡς παιδίν, εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει μικρὸν τὸ παιδίν, νὰ πωλοῦνται τὰ βιβλία, νὰ δωθοῦν τὰ στάμενα ἐλεημοσήνη εἰς καλοὺς ἀνθρώπους πτωχοὺς ὁποῦ ἦλθασιν εἰς πτωχίαν καὶ εἰς χηράδες, γυναῖκες πτωχαῖς καὶ εἰς ὑπανδρείαν θηλυκῶν πτωχῶν. Ἀκόμη θέλω ἡ κεφαλὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνας τὸ εἰκόνισμαν τὸ στρογγιλὸν μετὰ θάνατόν μου νὰ δωθῇ εἰς τοῦς Σιναΐταις, νὰ τὸ στένουν πᾶσα χρόνον εἰς τὴν ἑορτὴν τῆς Ἁγίας εἰς μνημόσυνόν μου· ἀκόμη θέλω μετὰ θάνατόν μου τὰ δύο εἰκονίσματα τῆς κάμεράς μου, τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ ἄλλον, τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ, νὰ τὰ παγένουν εἰς τὸν Χριστὸν τὸν Κεφαλάν, νὰ τὰ στένουν εἰς τὸ μέσον, μὲ τὸν πόδαν, τὸν ἔχω ἐπιταυτοῦ, τὴν Ἀνάστασιν τὴν Λαμπρὰν καὶ τὴν Γέννησιν τὰ Χριστούγεννα· καὶ ἀπὸ τὰ καλά μου νὰ κάμνουσιν τρεῖς λειτουργίαις, τὴν Λαμπρὰν τὴν Κυριακὴν μίαν καὶ τὴν β^{αν} ἄλλην καὶ τὴν Τρίτην ἄλλην μίαν καὶ τὰ Χριστούγεννα ἄλλην μίαν εἰς τὰς κς', τὴν ἐπίδεον ἡμέραν τῶν Χριστουγέννων, καὶ πάλιν νὰ γιαγέρνουν εἰς τὸ σπήτι καὶ οὕτως νὰ ἔναι κρατημένον νὰ κάμνη τὸ παιδὶν ὁποῦ θέλει γεννηθῇ, ἀρσενικὸν ἢ θηλυκόν, ἂ ζήση, κάθα χρόνον· εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει τὸ παιδίν, ἀφήνω τὰ δύο εἰκονίσματα τοῦτα, τὴν Ἀνάστασιν καὶ τὴν Γέννησιν, εἰς τὸν Χριστὸν τὸν Κεφαλὰν καὶ ὁποῦ τὰ ψυχικὰ ὁποῦ ἀφήνω νὰ κάμου δύο κληζιόλαις σκλέταις μὲ ταῖς πόρταις, νὰ τὰ σφαλίζουν μέσα, νὰ κρέμουνται ψιλά, τὴν Λαμπρὰν νὰ στένουν τὸ ἕναν εἰς τὸ μέσον καὶ τὸ ἄλλον εἰς τὰ Χριστόγεννα· καὶ ἀφήνω καὶ τὸν πόδαν μὲ τὸ κοντάριν τῆς ἐκκλησίας, ὁδιὰ νὰ στένουν· καὶ ὁ ἀδελφός μου ὁ Ἰωάννης, ὁποῦ θέλει κληρονομήσει τὸ σπήτη μου, νὰ ἔναι κρατημένος ταῖς τρεῖς λειτουργίαις νὰ κάμνη κάθα χρόνον, τῆς Λαμπρᾶς ταῖς τρεῖς καὶ τὴν μίαν τὰ Χριστόγεννα παιδίων-παιδίων του· εἰδὲ εἰσεβὴ καὶ πέση τὸ σπήτην εἰς τοῦς Σιναΐταις, νὰ εἶναι κρατημένοι νὰ ποιοῦσιν τὰς τέσσαρες λειτουργίαις εἰς τὸν Χριστὸν τὸν Κεφαλὰν κάθα τὴν Λαμπρὰν καὶ τὰ Χριστόγεννα κάθα χρόνον· ἂν ἀποθάνει τὸ παιδίν, τὸ μέλλει νὰ γεν-

νηθῆ, τὸ εἰκόνισμαν τὸν Χριστὸν τὸ μέγαν, ὁποῦ κρέμεται εἰς τὸ πόρτεγον καταπρόσωπον τῆς πόρτας, ἀφήνω τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάννη.
Nota quod sub dicta scriptura continetur hec alia scriptura:
Die XXVj Aprilis, indictione XIIIj, Candide, suprascriptus ser Angelus presentauit mihi, Georgio Vataci, suprascriptam scripturam, quam dixit esse de manu sua propria, quam voluit esse suum testamentum; rogavit me, ut post mortem suam debeam reddigere in publicam formam cum additionibus et clausulis consuetis. Testes ser Petrus Sarentino, Micaletus Demilano et Galeacius Crassan; complere et dare.

Die VIj Novembris 1457 papa Andreas Janizoplo suo sacramento firmauit fuisse literas suprascriptas scriptas manu suprascripti magistri Angeli Acontanto et hoc dixit scire, quia iste testis vidit alias scripturas ipsius ser Angeli, quas iste ser Angelus in uita eius dedit huic testi et hoc modo cognoscit literas dicti magistri Angeli.

Die VIIIj mensis suprascripti, Ignatius Mezolatus, Ieromonachus, suo sacramento firmauit quod litere suprascripte fuerunt scripte manu suprascripti Angeli et hoc dixit scire, quia iste testis vidit multociens scripturas suprascripti magistri Angeli.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Από τον Χάνδακα: *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15ος-16ος αιώνας*, Κατάλογος εκθέσεως, επιμ. Νανώ Χατζηδάκη, Μουσείο Correr, Βενετία, 17 Σεπτεμβρίου - 30 Οκτωβρίου 1993, Αθήνα 1993

Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος»: Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), σσ. 290-298

Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία»: Μαρία Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία για το ζωγράφο Αγγελο Ακοτάντο», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, τ. 1, Ρέθυμνο 1994, σσ. 87-96

Vassilaki, «Some Cretan Icons»: Maria Vassilaki, «Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 48 (1990), σσ. 75-92

Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι»: Ν. Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι πρό τῆς ῾Αλώσεως. Συμβολή εἰς τήν ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς», *Βυζαντίς*, 2 (1911-12), σσ. 457-473, 618

Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*: Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990

Campbell, «Early Nederlandish Painters and their Workshops»: L. Campbell, «The Early Nederlandish Painters and their Workshops», *Le problème Maître de Flémale-Van der Weyden, Le Dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque III, Louvain 1981, σσ. 43-61

Cattapan, «Nuovi documenti»: M. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Χανιά 1966), τ. 3, ἐν ᾿Αθήναις 1968, σσ. 29-46

Cattapan, «Nuovi elenchi»: M. Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα*, 9 (1972), σσ. 202-235

Cattapan, «Andrea e Nicola Rizo»: M. Cattapan, «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia», *Θησαυρίσματα*, 10 (1973), σσ. 238-282

Cattapan, «I pittori»: M. Cattapan, «I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopoulo dalla Canea», *Θησαυρίσματα*, 14 (1977), σσ. 199-238

Chatzidakis, *Études*: M. Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, London 1976.

Chatzidakis, «Les débuts»: M. Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, ανατύπ. Chatzidakis, *Études*, αρ. IV, σσ. 169-211

Chatzidakis, *Icônes*: M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise 1962

Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977

Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*: Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά*

την Άλωση (1450-1830), 1, Αθήνα 1987

Cole, *Renaissance Artist:* Br. Cole, *The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian*, N. York 1983

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του, Κατάλογος εκθέσεως, επιμ. Ν. Χατζηνικολάου, Ηράκλειον 1990

Gelao, "Tra Creta e Venezia": Carla Gelao, "Tra Creta e Venezia. Le icone dal XV aux XVII secolo", *Icone di: Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Κατάλογος εκθέσεως, Bari 1988, σσ. 31-41

Gilbert, *Italian Art*: C.E. Gilbert, *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J. 1980(1) Evanston, Ill. 1992(2)

Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή»: Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή των αρχειακών πηγών στην Ιστορία της Τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική», *Όψεις βενετοκρατούμενου Ελληνισμού*, σσ. 435-484

Kalopissi-Verti, «Painters»: Sophia Kalopissi-Verti, «Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions», *CahArch*, 42 (1994), σσ. 139-158

Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη βρεφοκρατούσα»: Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 17 (1993-94), σ. 285-302

Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι»: Μαρία Κωνσταντουδάκη, «*Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακος κατά τό πρῶτον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰ. οἱ μαρτυρούμενοι ἐκ τῶν νοταριακῶν ἀρχείων*», *Θησαυρίσματα*, 10 (1973), σσ. 291-380

Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι»: Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *ΚρητΧρον*, 16 (1986), σσ. 246-261

Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter»: Maria Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress.* Akten II/5 (Wien 1981), *JÖB*, 32/5 (1982), σσ. 265-272

Literature and Society: D. Holton (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press 1991

Μανούσακας, «Η διαθήκη»: Μ. Μανούσακας, «Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου κρητικοῦ ζωγράφου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 2 (1960-61), σσ. 139-150

Μαλτέζου, «Η Κρήτη»: Χρύσα Μαλτέζου, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211-1669), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, επιστ. επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τ. Β΄, Κρήτη 1988, σσ. 107-161

Maltezou, «The Historical and Social Context»: Chryssa Maltezou, «The Historical and Social Context», *Literature and Society*, σσ. 17-47

ODB: A.P. Kazdan (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, New York-Oxford 1991

Όψεις βενετοκρατούμενου Ελληνισμού: *Όψεις της Ιστορίας του βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχειακά τεκμήρια*, επιστ. δ/νση Χρύσα Μαλτέζου, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993

Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού: *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976), τ. Β΄, Αθήνα 1981

PLP: E. Trapp, H.V. Beyer, E. Kislinger eds., *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien 1976 κε.

Τωμαδάκης, *Ιωσήφ Βρυέννιος*: Ν.Β. Τωμαδάκης, *Ὁ Ἰωσήφ Βρυέννιος καί ἡ Κρήτη κατά τό 1400. Μελέτη φιλολογική καί ἱστορική*, ἐν Ἀθήναις 1947

Τωμαδάκης, *Σύλλαβος*: Ν.Β. Τωμαδάκης, *Σύλλαβος βυζαντινῶν μελετῶν καί κειμένων*, ἐν Ἀθήναις 1961

Wittkower, *Born Under Saturn*: R. and Margot Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, N. York (1963), 1969

Weitzmann, κ.ά., *The Icon*: K. Weitzmann, G. Alibergashvili, A. Volakaya, Gordana Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *The Icon*, N. York 1982

Το Βυζάντιο δεν είχε ούτε έναν Πλίνιο πρεσβύτερο αλλά ούτε και έναν Βαζάρι για να διηγηθούν «ιστορίες» για τους καλλιτέχνες του. Τα ίδια τα έργα της βυζαντινής τέχνης που έχουν σωθεί είναι κατά πολύ περισσότερα των ονομάτων των βυζαντινών καλλιτεχνών που γνωρίζουμε. Γιατί λοιπόν οι Βυζαντινοί δεν υπέγραφαν τα έργα της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας; Είναι η βυζαντινή τέχνη, η τέχνη του «ανώνυμου» καλλιτέχνη; Και αν ναι, τι ερμηνείες θα μπορούσαμε να δώσουμε γι' αυτό; Αλλά και ως «ανώνυμος» ο βυζαντινός καλλιτέχνης δεν έπαυε να αποτελεί μέλος της κοινωνίας της εποχής του. Ποια, επομένως, ήταν η κοινωνική του υπόσταση και θέση; Και σε ποιο βαθμό διαφοροποιήθηκε η κοινωνική του ταυτότητα μέσα στο πέρασμα των αιώνων; Σε τέτοιου είδους ερωτήματα επιχειρούν να απαντήσουν τα κείμενα που δημοσιεύονται στον τόμο αυτό, αξιοποιώντας κάθε δυνατή πληροφορία που οι πηγές αλλά και τα ίδια τα έργα της βυζαντινής τέχνης μπορούν να προσφέρουν.

ISBN 960-524-019-X